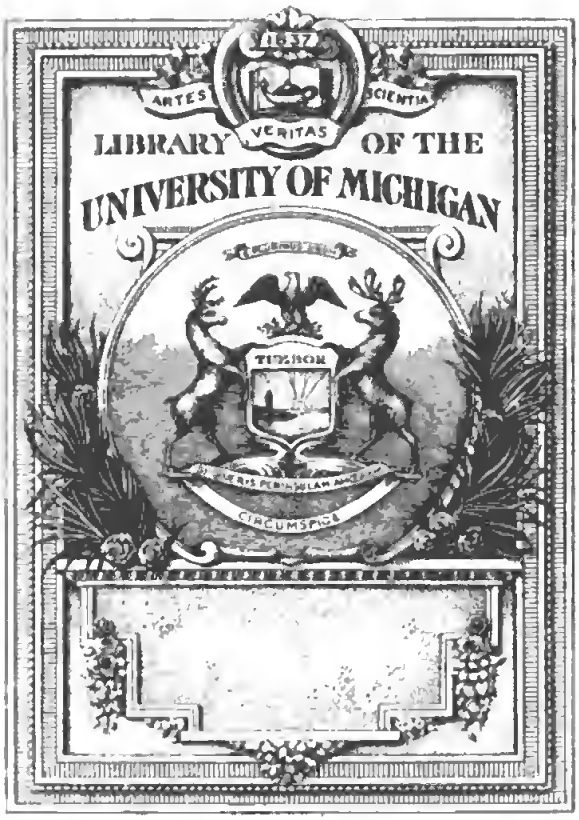
A 3 9015 00365 549 8
University of Michigan – BUHR

E 819



Qual +

OTTO HARRASSOWITZ
BUCHHANDLUNG

PN
766
.B81
G-5
1904
v.5

Brandes

Die romantiſche Schule in Frankreich.

Grad. R. R. 2
Ref.
Harrass.
10-28-27
4304

I.

In den Jahren 1824—48 bringt Frankreich eine große und bewunderungswürdige Litteratur hervor. Nach den Umwälzungen der Revolution, den Kriegen des Kaiserreiches und der Erschöpfung während der Regierung Ludwigs XVIII. war eine Jugend aufgewachsen, die sich mit seltner Leidenschaft der so lange vernachlässigten höheren Geisteskultur widmete. Während der Revolutionszeit und der Napoleonischen Kriege hatten die jungen Franzosen Anderes zu thun gehabt, als die Litteratur und die Künste ihres Landes zu erneuern; die besten Kräfte des Volkes waren in die Kanäle der Politik, des Soldatenwesens oder der Administration hineingeleitet worden. Nun wurde eine große Summe geistiger Kraft, die lange gebunden gewesen, frei.

Das Zeitalter der Revolution und des Julikönigtums läßt sich als das entscheidende Auftreten der bürgerlichen Gesellschaft auf der historischen Bühne bezeichnen. Während der Restauration fängt die industrielle Periode der Geschichte an. Dies beruht, was Frankreich betrifft, darauf, daß die neue Verteilung des Nationalvermögens, welche die Revolution vollführt hatte und die zu verteidigen Napoleons ökonomische Mission gewesen war, jetzt ihre Früchte zu tragen begann. Der Gewerbefleiß und der Verkehr waren frei geworden, Monopole und Privilegien gefallen, die parzellierten Kirchen- und Klostergüter, die zerstückelten und öffentlich verkauften Majorate und Emigrantengüter waren einer vielfachen Verteilung unterworfen worden, und demzufolge fing das befreite, flüssig gewordene Kapital an, das Triebrad der Gesellschaft und

dadurch der vorherrschende Wunsch jedes Einzelnen zu werden. Nach der Julirevolution ersetzt allmählich die Geldmacht die Adelsherrschaft und macht das Königtum sich unterthan. Der Reiche läßt sich in den Adelsstand erheben, erwirbt sich Pairsrechte und gebraucht durch die Verfassung immer mehr die monarchische Staatsform zu seinem Besten. So wird die Jagd nach dem Gelde, der Kampf ums Geld, die Verwendung des Geldes zu großen industriellen und kaufmännischen Unternehmungen der vorherrschende soziale Zug der Zeit, und diese Prosa, die gegen die revolutionäre und kriegerische Begeisterung des vorigen Zeitraums so stark absticht, schreckt in auffallender Weise die Dichter und Künstler von dem Leben und Treiben der Zeitgenossen zurück und trägt das ihrige bei, der Poesie dieses Zeitalters ihr romantisches, d. h. der umgebenden Wirklichkeit entfremdetes Gepräge zu geben. Man suchte und fand Poesie in der Vorzeit und der Fremde, oder man schuf, ungestört durch die unmittelbaren Umgebungen, erträumte Helden und Ideale. Nur ein einziger der um das Jahr 1830 auftauchenden Dichter, einer der größten, Balzac, fühlte sich nicht von dem Zeitalter abgestoßen, sondern machte unerschrocken die neugeborene Kapitalmacht, den neuen Beherrscher der Seelen, das Geld, zum Helden einer großen Epopöe; die übrigen Künstler der Zeit entfernten sich, wie scharf sie auch selbst manchmal ihren Vorteil ins Auge faßten, in ihren Schwärmereien und Poesien so viel wie möglich von der neuen Wirklichkeit.

Das Decennium vor und nach 1830, das litterarisch und künstlerisch der merkwürdigste und fruchtbarste Zeitraum ist, war, politisch betrachtet, eine glanz- und farblose Zeit. Es gruppiert sich um die Julirevolution, aber diese bildet, so zu sagen, nur einen Blutflecken in all dem Grau.

Die erste Hälfte des Decenniums, die Regierungszeit Karls X., ist das Zeitalter der klerikalen Reaktion. Unter Karl X. bezeichnen die drei Ministerien Villèle, Martignac und Polignac nicht sowohl

drei Stadien, als vielmehr drei verschiedene Tempi der Reaktion: Allegro, Andante und Allegro furioso. Unter dem Ministerium Villèle erreichten die Jesuiten eine fast uneingeschränkte Macht. Die Klöster wurden wieder errichtet; man schuf Gesetze von wahrhaft mittelalterlicher Strenge wider Gotteslästerung, Entweihungen des Feiertages und der Kirche (z. B. Todesstrafe für Kirchenraub); die Austeilung von Almosengeldern geschah nur gegen Vorzeigen von Zeugnissen des Beichtvaters; endlich wurde 1827 ein Preßgesetz vorgelegt, das die Bestimmung hatte, alle Gegner der kirchlichen Interessen zum vollständigen Schweigen zu bringen, das jedoch die Regierung, durch den Widerstand der Pairskammer gezwungen, zurückziehen mußte. Die Nationalgarde sollte aufgelöst, die Censur wiedererrichtet werden; das Ministerium hatte aber in der Kammer die Mehrzahl gegen sich und trat im Jahre 1828 zurück. Auf den allzu rücksichtslosen Klerikalismus folgte unter Martignac ein Ministerium der Konzessionen, das dem Jesuitenregiment einige schwache Dämme zu setzen versuchte; es erreichte aber nichts, da der König bei der ersten Niederlage, die das Ministerium in der Kammer erlitt, die Gelegenheit ergriff, es zu verabschieden und Polignac, den früheren Gesandten in London, welcher der Mann nach seinem Herzen war, mit der Bildung des neuen Ministeriums zu betrauen. Polignac glaubte an das Königtum als den Schatten Gottes auf Erden, glaubte (und wurde durch Visionen in seinem Glauben gestärkt), göttliche Sendung erhalten zu haben, dem Königtum seinen früheren Glanz zurückzugeben. Die Regierung wurde aber so unpopulär, daß die einzige kriegerische That der Zeit, die Eroberung Algiers, vom Volke kalt aufgenommen und von der starken Opposition geradezu mit Trauer begrüßt wurde. Als die Auflösung der Kammer, trotz der Hirtenbriefe der Bischöfe und der persönlichen Einmischung des Königs in den Wahlkampf, zur Wiederwahl der Opposition führte, so geschah der Staatsstreich. Die Katastrophe, die dreitägige

Straßenſchlacht folgte, und das Miniſterium wurde von den Wellen der Volksbewegung, die Thron und Königshaus mit ſich riſſen, fortgeſpült.

Obwohl die erſte Hälfte des Decenniums dergeſtalt politiſch ein Zeitalter der äußerſten Reaktion war, ſo hatte ſie doch ſozial und geiſtig ein ganz anderes Gepräge.

Zunächſt erzeugte der Druck ſelbſt den Drang nach Freiheit. Der Bürgerſtand, der zuletzt durch das Pariſer Proletariat und die ſtudentiſche Jugend das Königshaus ſtürzte, hatte ſich während des ganzen Zeitraums in ſteigender Unzufriedenheit befunden. Die Folge war unter anderm, daß die ſchöne Litteratur, die von Anfang an parallel mit der Regierungspolitik der hiſtoriſchen Reaktion gegen das achtzehnte Jahrhundert Ausdruck gegeben und die als Schwärmerei für Katholizismus, Königtum und Mittelalter begonnen hatte, ungefähr zur Zeit, wo Chateaubriand aus dem Miniſterium Villèle geſtoßen wurde, ihren Charakter von Grund aus zu verändern anfing. Außerdem hatte aber das geiſtige Leben in den höchſten Kreiſen, die den Ton und den Stil der ſchönen Litteratur beſtimmten, nur in ganz ferner Beziehung zu der politiſchen Reaktion geſtanden. Die Reſtauration war ja, von einer Seite geſehen, eine Nachblüte des achtzehnten Jahrhunderts im neunzehnten: das Zeitalter der Humanität in demjenigen der Induſtrie. Von dem gepuderten Hofe ging höfiſche Sitte, von den Salons des alten Adels die freiere Denkweiſe in religiöſen und moraliſchen Fragen aus, die der Stolz des vorigen Jahrhunderts geweſen war. Es galt in dieſen Kreiſen als nationale Überlieferung, Litteratur und Kunſt mit vielſeitiger Bildung und weitgehenden Sympathien entgegenzukommen. Eine nachſichtige Skepſis in religiöſer, eine geniale Ungebundenheit und feinfühlende Toleranz in ſittlicher Hinſicht, das war die Atmoſphäre, in der die gute Geſellſchaft atmete und die ſie um ſich verbreitete, und keine konnte für eine in ſtarkem Wachstum ſich befindende poetiſche Vegetation

günstiger und befruchtender sein. Während der Druck der Reaktion in politischen Dingen freien Sinn erzeugte, gestattete die Bildung der tonangebenden Gesellschaft der jungen Litteratur offenen Raum für freie Empfindungs- und Denkweise außerhalb der Politik und erforderte nur Feinheit und Vollendung der Form. Sie war also imstande, einer beginnenden geistigen Bewegung aufs glücklichste freie Zügel zu geben oder, wie die Engländer sagen, zu starten.

Die Julidynastie wurde gegründet, das dreifarbige Bürgerkönigtum errichtet, Ludwig Philipp auf den französischen Thron emporintriguiert, schwierig gestellt als König von Gnaden der Revolution.

Schon in dem ersten Lustrum seiner Regierung offenbarten sich die entscheidenden Eigentümlichkeiten seines Regiments. Einmal der Mangel an Haltung nach außen hin, unvermeidlich für eine Königsmacht, die sich ausschließlich auf den wohlhabenden Mittelstand stützte. Der vorsichtige und friedliebende König bereitete Frankreich eine Demütigung nach der anderen. Im Interesse des Weltfriedens schlug er den Thron aus, den die Belgier seinem zweiten Sohne anboten, und aus demselben Grunde ließ er Österreich ungestört die italienischen Revolutionen unterdrücken, die von dem französischen Volke mit Recht als Töchter der Julirevolution aufgefaßt wurden. Er war außer stande, die Unterdrückung des polnischen Aufstandes und die Übergabe Warschaus, die in Frankreich eine förmliche Volkstrauer hervorrief, zu hindern. Das Land verlor als Großmacht mit jedem Tage mehr an Ansehen und Gewicht. Hierzu kam, daß es nach innen der Regierung in ebenso hohem Grade an Würde fehlte. Die unaufhörlichen Geldforderungen des Königshauses, die von den Kammern fast immer abgewiesen wurden, machten den peinlichsten Eindruck.

Ludwig Philipp war einen Augenblick populär gewesen, war als der Soldat von Valmy und Jemappes, der Roi Citoyen, als

vormaliger verbannter Schullehrer, den Lafayette ſelbſt „die beſte Republik“ genannt hatte, mit Erwartungen und Sympathien begrüßt worden. Aber er hatte die Gabe nicht, ſich die Volksgunſt zu erhalten, wie eifrig er ſich auch anfangs darum bemühte. Er war ein begabter, beſonders ein kluger Mann. Er führte ein ſchönes Familienleben, war häuslich und ordnungsliebend. Seine Söhne beſuchten die öffentlichen Schulen. Er ſelbſt ging täglich, ohne Begleiter, im bürgerlichen Rock, den berühmten Regenſchirm in der Hand, durch die Straßen von Paris, immer bereit, ein „Hoch dem König!“ mit einem freundlichen Wort oder einem Händedruck zu belohnen. Aber die kleinbürgerlichen Tugenden, die er an den Tag legte, ſind nicht die, welche die Franzoſen an ihren Herrſchern lieben. Das Wort „Wir wollen einen König haben, der zu Pferde ſitzt“, das ſeiner Zeit dem Podagriſten Ludwig XVIII. entgegengeſchleudert wurde, bezeichnet das Gefühl, das beitrug, Ludwig Philipp zu ſtürzen.

Und wenn er zu Pferde ſaß, nahm er ſich nicht gut aus. Als er im Juni 1832 nach einem der unzähligen Putſche in Paris den Belagerungszuſtand erklärt hatte und über 50,000 Nationalgardiſten und Linientruppen, die auf den Boulevards Spalier bildeten, Revue hielt, ritt der König nicht in der Mitte der Straße, ſondern an der rechten Seite, wo die Nationalgarden ſtanden, und den ganzen Weg entlang lag er ſeitwärts vom Pferde herabgebeugt, um ſo vielen wie möglich die Hand zu drücken; als er zwei Stunden ſpäter desſelben Weges zurückkehrte, ritt er an der linken Seite, wo er mit den Linientruppen dasſelbe Manöver fortſetzte. Dabei lächelte er beſtändig; der dreieckige Hut, der ihm tief in die Stirne gedrückt ſaß, gab ihm ein unglückliches Ausſehen. Er bat gleichſam mit den Augen um Verzeihung, daß er ſie alle in Belagerungszuſtand erklärt hatte. Welch ein Anblick für eine erregbare, phantaſiereiche Bevölkerung! für eine Bevölkerung, deren älteres Geſchlecht Napoleon Bonaparte „mit ſeinem marmornen Cäſargeſichte,

seinen unbewegten Augen und seinen unnahbaren Herrscherhänden" hatte vorbeireiten sehen.[1]

Trotz der Popularitätsjagd des Königs war der Schlund zwischen seinem Hof und dem Volke nicht weniger tief, als er zwischen diesem und dem patriarchalischen Königtum der Restaurationszeit gewesen war. Der alte Adel hielt sich entfernt von dem neuen Hofe und die Stände sonderten sich von einander ab; die Grundbesitzer sahen mit Unwillen und Haß, wie die Börsenfürsten die Macht an sich rissen; Legitimisten und bürgerliche Optimaten, Politiker und Künstler hörten auf mit einander zu verkehren. Die Salons der Restaurationszeit schlossen sich einer nach dem anderen. Damit verschwand auch die aristokratische Heiterkeit und Natürlichkeit. Zugleich mit dem alten Régime wurden die elegante Großexistenz, die graziöse Frivolität, „die durch Anmut gemilderte Lebhaftigkeit und Keckheit" der vornehmen Dame begraben. An ihre Stelle trat in den reichen Bankierkreisen, die das Königshaus protegierte und die der Kronprinz vor seiner Vermählung besuchte, der englische Sport und das Klubwesen, vereint mit einer plumpen Neigung zu materiellen Genüssen und geschmacklosem Luxus.[2] Der König war ursprünglich Voltairianer gewesen und hatte in seinen Familienverbindungen zum Protestantismus geneigt; aber besorgt für seinen Thron wie er war, schlug er schnell um, demütigte sich (übrigens vergeblich), um den Schutz der Geistlichkeit zu gewinnen, und bald wurde der Ton des Hofes devot. Die Heuchelei, welche die vornehme, reaktionäre Litteratur gefördert hatte, fing an, sich in der Bourgeoisie zu verbreiten; „der Unglaube begann wenigstens bei Frauen für eine Geschmacklosigkeit zu gelten." Die Sitten erhielten ein mehr englisches Gepräge, wurden äußerlich

[1] Ein Ausdruck von Heinrich Heine, der als Zuschauer der Scene beiwohnte, sie geschildert und den Vergleich angestellt hat. Heinrich Heine: Sämmtliche Werke. VIII, S. 325.

[2] Hillebrand: Geschichte Frankreichs. II, S. 20 ff.

ſtrenger, innerlich roher. Das Urteil der Geſellſchaft wurde den Kunſtgriffen des Millionärs gegenüber tolerant und den Verirrungen des weiblichen Herzens gegenüber phariſäiſch. Faubourg St. Honoré, das Finanzviertel, gab den Ton an.

Kein Wunder, daß der Regenſchirm bald das Symbol dieſes Königtums und das Wort Juste-milieu, das Ludwig Philipp einmal nicht ohne Feinheit von der einzuſchlagenden Bahn gebraucht hatte, der Spitzname für alles Schwache, Unenergiſche, für eine Macht ohne Glanz und Würde ward.

Faſſen wir alſo unter Vorſtehendem das Decennium von 1830 ins Auge, ſo erkennen wir leicht, daß es, äſthetiſch beobachtet, troſtlos erſcheinen mußte.

II.

Auf dieſem Hintergrunde von Grau in Grau, gebildet aus den Kutten der Reſtaurationszeit und den Schirmen des Julikönigtums, in dieſer Geſellſchaft, wo die Kapitalmacht, ſtark wie Herkules, ſchon neugeboren, ſchon in der Wiege die ganze äußere Romantik des Lebens erſtickt hatte, auf dieſer Bühne, über welche ein unſichtbarer Finger mit grauen Buchſtaben das Wort „Juste-milieu“ geſchrieben hatte, tritt jetzt eine flammende, leuchtende, polternde, die Leidenſchaft und das Scharlachrote anbetende Litteratur hervor. Alle Bedingungen waren ja vereint, um die dichteriſchen und künſtleriſchen Regungen junger unruhiger Gemüter mit Gewalt in romantiſche Schwärmerei, in glühende Verachtung der öffentlichen Meinung, in die Vergötterung der ungeregelten Leidenſchaft und der ungebundenen Genialität hinzutreiben.

Der Haß gegen den Bourgeois wurde, wie in Deutſchland ein Menſchenalter früher der Kriegsruf gegen den Philiſter, das gemeinſame Feldgeſchrei. Aber während das Wort Philiſter den Gedanken an die Ofenecke und die Pfeife hervorruft, ſpielt Bourgeois auf die abſolute Herrſchaft der ökonomiſchen Intereſſen an. Durch den naturgemäßen Gegenſatz zur Nützlichkeitslehre und zur Plutokratie empfing die geiſtige Strömung in den ſchon emporgekommenen und noch mehr in den keimenden Talenten eine Schwenkung in die prinzipielle Oppoſition gegen alles Beſtehende und Gewohnheitsmäßige hinein und zugleich eine heftige Förderung. Die Religion der Kunſt, der Freiheit in der Kunſt, ergriff plötz-

lich alle Herzen. Die Kunſt war das Höchſte, das Einzige, das Licht und die Flamme, ihre Schönheit und Kühnheit allein gab dem Leben Wert.

Die jungen Leute hatten in ihrer Kindheit von den großen Begebenheiten der Revolution gehört, das Kaiſertum erlebt und waren Söhne der Helden oder der Opfer. Ihre Mütter hatten ſie in einer gewaltig bewegten Zeit zwiſchen zwei Schlachten empfangen, und der Kanonendonner hatte ihr Eintreten in die Welt begrüßt. So geſchah es, daß für die angehenden Jünger der Dichtung und der Malerei es damals nur zweierlei Arten von Menſchen gab, die flammenden und die grauen. Sie träumten von einer Kunſt, die das Blut, den Purpur, das Licht, die Bewegung, die Kühnheit vertreten ſollte, ſie verſchmähten aufs Tiefſte die bisherige korrekte und farbloſe Litteratur und Kunſt. Alles um ſie her in der zeitgenöſſiſchen Welt ſchien ihnen unpoetiſch, utilitariſch, genieverlaſſen; ſie wollten dieſer Gegenwart ihre Geringſchätzung zeigen und kehrten ihr den Rücken, um ſo nachdrücklich wie möglich ihre Bewunderung des Genies und ihren Haß gegen die Regel, die Einförmigkeit und die Spießbürgerlichkeit an den Tag zu legen. Denn als die bürgerliche Geſellſchaft die Macht ergriff, war zum erſtenmal in der Weltgeſchichte die Spießbürgerlichkeit eine Macht geworden.

Von dem Standpunkte unſerer Tage geſehen, ſcheint es, als ob die Jugend damals jünger geweſen, als die Jugend gewöhnlich zu ſein pflegt, reicher, friſcher, glühender, als ob ſie mehr Feuer in dem Blute gehabt habe. Ich denke mir es ſo, daß das junge Geſchlecht, welches während der Revolution den ſozialen und politiſchen Zuſtand Frankreichs umgeſtaltet hatte und in dieſem Beruf aufging, und das während des Kaiſertums auf allen Schlachtfeldern in Frankreich, Italien, Deutſchland, Rußland, Ägypten ſein Leben aufs Spiel geſetzt hatte, jetzt mit derſelben Begeiſterung und Leidenſchaft ſich auf Litteratur, Poeſie und die bildenden Künſte warf. Auch dort waren Umwälzungen auszuüben, Siege und Land

zu gewinnen. Während der Revolution hatte die Jugend für Freiheit und Gleichheit geschwärmt, unter Napoleon den Kriegsruhm angebetet, jetzt vergötterte sie die Kunst.

Zum erstenmal wird in Frankreich das Wort Kunst, von der schönen Litteratur gebraucht, eine stehende Bezeichnung. In dem achtzehnten Jahrhundert hatte die Litteratur gestrebt, sich als Philosophie zu formen und zu gestalten, und diese Benennung faßte weit mehr in sich, als man heutzutage unter dem Namen Philosophie versteht. Jetzt strebte die ganze Litteratur nach der Würde und dem Namen der Kunst.

Dies beruhte darauf, daß die abstrakte und räsonnierende Geistesrichtung, die zur Zeit des Klassizismus in dem Denken wie in dem Schaffen hervortritt, im neuen Jahrhundert langsam einer Vorliebe für die Konkretion, für das Sinnlich-Anschauliche gewichen war. Diese neue Vorliebe beruhte aber tiefer wieder darauf, daß man die Natur, die primitive, unbewußte, volkstümliche, noch nicht zivilisierte Natur, dem zivilisierten Geistesleben vorzog. Weswegen? Weil ein naturwissenschaftlich und historisch gesinntes Zeitalter einem rationalistischen gefolgt war. Man wünschte nicht Philosoph zu heißen, denn man sah es für etwas Höheres an, ein ursprüngliches Naturell zu haben, als ein bewußter Denker zu sein. Man verschmähte die poetische Literatur des vorigen, ja sogar des siebzehnten Jahrhunderts, weil sie rationell war, blutlos und geschmackvoll, in Hinblick auf Sitte und Regel gemacht, nicht geworden und gewachsen erschien.

Es verstand sich von selbst, daß ein Geschlecht, welches den Feldzug nach Rußland hinter sich hatte, sich nicht besonders für die seit den Zeiten Ludwigs XV. unveränderte Etiquette des französischen Trauerspiels zu interessieren vermochte; aber an und für sich schon mußte der Jugend die neue Auffassung der Poesie Abscheu gegen Regeln und akademische Grundsätze einflößen. Denn wie konnte die Kunst als Produkt eines unbewußten, von geheimniß-

Digitized by Google

vollen Naturgeſetzen beherrſchten Hervorbringens äußeren Regeln unterworfen ſein!

Eine Bewegung, die an die Renaiſſance erinnert, hatte die Gemüter gepackt. Es war, als ob die Luft, die man atmete, etwas Berauſchendes hätte. In jener langen Zeit, während Frankreich geiſtig ſtill ſtand, hatten die großen Nachbarvölker, Deutſche und Engländer, es weit überholt, einen Vorſprung in der Befreiung von alten, hemmenden Traditionen gewonnen. Man wußte es, man fühlte es mit Demütigung, und dieſes Gefühl gab dem neuen Kunſtenthuſiasmus einen Stachel. Gleichzeitig kamen die fremden zeitgenöſſiſchen oder älteren, aber bisher unbekannten Werke über die Grenzen und revoltierten die jungen Gemüter. Man las Shakeſpeare und Walter Scott, Byrons „Corſar“ und „Lara“ in Überſetzungen; man verſchlang Goethes „Werther“ und Hoffmanns „Phantaſien“.

Und auf einmal fühlten die Pfleger der verſchiedenen Künſte ſich als Brüder. Die Muſiker inſpirierten ſich an fremden und inländiſchen Poeſien. Dichter, wie Hugo, Gautier, Mérimée, Borel, verſtanden zu zeichnen und zu malen. Man las Gedichte in den Ateliers der Maler und Bildhauer; der junge Schüler in der Werkſtatt des Delacroix oder des Dévéria ſummte bei ſeiner Staffelei eine Ballade von Victor Hugo. Einzelne der großen fremden Dichter, wie Scott und Byron, beeinfluſſen auf einmal die Dichter (Hugo, Lamartine, Muſſet), die Muſiker (Berlioz, Halévy, Félicien David), und die Maler (Delacroix, Delaroche, Ary Scheffer). Die Künſtler ſtrebten ihr eigenes Gebiet zu überſchreiten, um ſich einer Schweſterkunſt zu nähern. Die Muſik wird bei Berlioz und Félicien David malend, Programmmuſik; die Malerkunſt nähert ſich bisweilen der Illuſtration von Poeſie. Hauptſächlich iſt es aber die Malerei, welche die anderen Künſte, beſonders die Poeſie, und zwar zu ihrem Beſten, beeinflußt. Der Liebende bat nicht mehr wie zu Racines Zeit die Dame ſeines Herzens, „ſeine Flamme zu krönen“,

man forderte poetiſche Bilder, die ſich malen ließen und für das Auge nicht reiner Blödſinn waren.

In den wenigen Jahren von 1829 bis 1831 ſtellt Delacroix ſeine berühmten Gemälde „Der Biſchof von Lüttich“ und „Die Freiheit auf der Barrikade“ aus, erweckt Auber im Opernhaus einen Sturm mit der „Stummen von Portici“, erringt Meyerbeer einen ebenſo großen Erfolg mit „Robert le Diable“, wird Victor Hugos „Hernani“ zum erſten Mal im Theatre français aufgeführt und macht Dumas' „Antony“ auf einer anderen Bühne zum erſten Mal Furore. Gleichzeitig entſtanden Hugo in der Poeſie, Delacroix in der Malerkunſt, David d'Angers in der Bildhauerkunſt, Berlioz in der Muſik, Sainte-Beuve und Gautier in der Kritik, Frédéric Lemaître und Marie Dorval in der Schauſpielkunſt, und in der ausübenden Muſikkunſt die zwei dämoniſchen Virtuoſen Chopin und Liszt. Alle wie Einer verkünden ſie das Evangelium der Natur und der Leidenſchaft, und rings um ſie herum ſtehen junge Männer, die Kunſt und Poeſie auf nahverwandte Weiſe auffaſſen und pflegen.

Jene Geiſter wußten es nicht immer, daß ſie vor den Augen der Nachwelt eine natürliche Gruppe bilden würden. Viele der größten unter ihnen fühlten ſich ihr Leben lang einander fremd und meinten, in verſchiedenem Geiſte, ſogar in entgegengeſetzter Richtung zu arbeiten. Sie hatten nicht ganz Unrecht, denn die Grundabweichungen unter ihnen können ſtark ſein. Aber doch verbinden gemeinſame Vorzüge, Vorurteile, Ziele und Fehler ſie zu einem Ganzen. Und weit häufiger, als es ſonſt die Regel iſt, fühlten die, welche die Betrachtung zuſammenzufaſſen geneigt iſt, ſich ſchon bei ihren Lebzeiten innig zu einander gezogen, und viele der Beſten legten früh ihre Hände in die Hände der Anderen und bildeten einen Bund. Geht man den Verbindungsgliedern nach, ſo findet man ein Band, das den ganzen Kreis zuſammenhält.

Wenn man heutzutage, ſo viele Jahre danach, im trockenen litterarhiſtoriſchen Sinne die Worte ſagt: „Sie bildeten eine Schule,“

ſo ſtellt man ſich's ſelten hinlänglich lebendig vor Augen, was es heißt, daß in Litteratur oder Kunſt eine Schule ſich bildet. Es liegt ein geheimnisvoller Zauber in einer ſolchen Stiftung. In der Regel geht es ſo zu: ein einzelner hervorragender Geiſt, der lange unbewußt oder halbbewußt, zuletzt bewußt ſich von Vorurteilen zur Klarheit durchgekämpft und durch deſſen Geſichtskreis, als Alles vorbereitet war, der Blitz der Genialität gezuckt hat, ſpricht, wie Hugo in einer Vorrede auf einigen Proſaſeiten, oder wie Andere in einem Gedicht, einer Rede, Gedanken aus, die nie früher ſo gedacht und geſagt wurden, die vielleicht nur halbwegs wahr oder noch undeutlich ſind, die aber die ſonderbare Eigenſchaft beſitzen, die herrſchenden Intereſſen und Eitelkeiten tödlich zu verletzen, und zugleich einem neuen Geſchlecht wie Locktöne, wie eine Tollkühnheit, wie eine Loſung in die Ohren klingen.

Kaum ſind dieſe Worte ausgeſprochen, ſo folgt mit erſtaunlicher Schnelligkeit wie das Gebell einer Meute die tauſendzüngige Antwort der älteren Generation. Und dann — dann kommt erſt Einer, dann noch Einer, dann ein Dritter zu dem Fürſprecher der neuen Richtung und zeigt ihm, daß das Wort, das er ausgeſprochen hat, in ihm Fleiſch und Blut geworden iſt. Die, welche noch kürzlich einander ebenſo unbekannt waren, wie ſie jeder für ſich noch der Welt unbekannt ſind, und die in ihrer Iſoliertheit ſich unglücklich fühlten, die treffen ſich und ſpüren mit einer eigentümlichen Befriedigung, daß ſie ſich verſtehen, daß ſie dieſelbe Sprache ſprechen, die ſonſt unter den Zeitgenoſſen niemand ſpricht. Sie ſind ſehr jung, und doch hat jeder ſchon ſeinen Lebensinhalt, der Eine ſeine teuer erkauften Genüſſe, der Andere ſeine abhärtenden Leiden, jeder kommt mit ſeiner Entrüſtung, ſeinem Ehrgeiz, ſeinen Bedürfniſſen und Hoffnungen, und aus dieſem Lebensſtoff hat jeder ſein Maß von Enthuſiasmus geſchöpft.

Das eigentümlich Franzöſiſche bei der Stiftung der romantiſchen Schule iſt jedoch zweifach: erſtens der Hang unbegrenzt zu revol-

tieren, alten Ideen und Formen, angeerbter Moral und Sitte, jeglicher Überlieferung einen prinzipiellen Krieg zu erklären, das ist der veränderungssüchtige revolutionäre Trieb der Rasse — dann das Bedürfnis, sich in dieser Opposition eine Art Disziplin aufzulegen, sich um einen Führer zu scharen und sogar in einer rein geistigen, nur auf individuelle Art zu betreibenden Angelegenheit wie der Kunst sich fast militärisch zu associieren.

Doch das Schönste bei dieser Kryſtallisierung junger, künstlerisch angelegter Geister zu einer Schule war die Scheu, die Ehrfurcht, die sie trotz aller Kameradschaft vor einander hegten. Jeder war dem Anderen ein Venerabile. Dieser Zug ist nicht spezifisch französisch, er ist menschlich. Junge produktive Geister betrachten einander als etwas Wundervolles, aus dem immer neue Überraschungen bevorstehen können. Die innere Werkstatt des Einen ist ja dem Anderen ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch. Er weiß nicht, welches Werk das nächste Mal aus dieser Werkstatt hervorgehen wird, ahnt nicht, welche Genüsse er von dem Anderen zu erwarten hat. Sie achten an einander etwas, das ihnen höher steht als die Persönlichkeit und der in der Regel noch unentwickelte Charakter: das Talent, mit welchem sie ihrer Gottheit, der Kunst, gegenüberstehen.

Selten hatte jedoch diese gegenseitige Verehrung junger und reiner Gemüter — die in Verfallsperioden ihre Karikatur in der berechnenden gegenseitigen Bewunderung hat — so das Gepräge von romantischer Schwärmerei wie bei der Generation von 1830. Fast alle poetischen Erzeugnisse jener Zeit beweisen, daß das junge Geschlecht sich in den Gefühlen der Freundschaft und Brüderschaft einen Rausch getrunken hatte. Die Gedichte Hugos an Lamartine, Boulanger, Sainte-Beuve, David d'Angers — die Gedichte Gautiers an Hugo, Jehan du Seigneur, Petrus Borel — die Gedichte Mussets an Lamartine, Nodier u. s. w., die von Sainte-Beuve an fast alle Koryphäen der Schule, die Artikel von Frau de Girardin,

die Dedikationen Balzacs ſind Zeugniſſe einer aufrichtigen Bewunderung, die den ſprüchwörtlichen Neid der Poeten nicht aufkommen ließ.

Sie verherrlichten ſich nicht nur, ſie halfen einander. Emile Deschamps zeigt Hugo den Weg zur poetiſchen Behandlung des ſpaniſchen Romancero; Gautier ſchreibt das ſchöne Tulipanſonett in Balzacs „Un grand homme de province à Paris“ und hilft ihm ſeine theatraliſchen Stoffe dramatiſieren; Sainte-Beuve lieſt die Manuſkripte durch für George Sand; ſie und Muſſet laſſen zu einem gegebenen Zeitpunkt ihre Inſpirationen ſich an einander entzünden; Mérimée endlich verbindet die Realiſten Beyle und Vitet mit dem eigentlich romantiſchen Lager.

Die kurze Zeit, wo ſie alle ſich begegnen, iſt die Blütezeit der poetiſchen Literatur. Nicht viele Jahre ſpäter ruht Nodier in ſeinem Grabe, Hugo ſitzt, aus Frankreich verwieſen, auf Jerſey, Dumas treibt litterariſche Induſtrie, Sainte-Beuve und Gautier werden in den Kreis der Prinzeſſin Mathilde hineingeflochten, Mérimée präſidiert bei den Liebeshöfen der Kaiſerin Eugénie, Muſſet brütet einſam über das Abſinthglas gebeugt und George Sand hat ſich nach Nohant zurückgezogen.

Jeder für ſich ging in reiferen Jahren neue Verbindungen ein und entwickelte ſich dadurch, aber das Kühnſte und Friſcheſte, wenn auch nicht immer das Feinſte und Schönſte, leiſteten ſie zu der Zeit, da ſie ſich Rue Notre Dame des Champs in jenem Hauſe trafen, wo Hugo und ſeine junge ſchöne Frau mit ihren 2000 Francs Penſion Haus hielten, oder in der Dachſtube Petrus Borels, wo der ſpaniſche Hernani-Mantel des Wirtes die Wand mit einer Skizze von Dévéria und einer Kopie nach Giorgione theilte, und wo die jungen Romantiker ſich halb ſtehend, halb hockend verſammelten, denn zu bequemem Sitz war der Platz zu eng.

Dieſe jungen Männer fühlten ſich als Verwandte, Verſchworene, und ſo erhielten ihre Werke ein gemeinſames Aroma, einen Duft

Digitized by Google

wie den, welchen edle Weine haben, die aus einem Jahre ſtammen, wo die Weinernte beſonders vorzüglich geriet. Und mit dieſem Bouquet von 1830 läßt ſich vielleicht kein anderes in unſerem Jahrhundert vergleichen.

Man ſuchte und begehrte in allen Künſten Bruch mit der Konvention. Die innere Flamme ſollte die muſikaliſchen Formen durchglühen und befreien, die Linien und Konturen verzehren und das Gemälde zur Farbenſymphonie geſtalten, endlich die Dichtkunſt verjüngen. Man ſuchte und begehrte in allen Künſten Farbe, Leidenſchaft und Stil; die Farbe ſo energiſch, daß der genialſte Maler des Zeitalters, Delacroix, die Zeichnung über ſie verſäumte; die Leidenſchaft ſo heftig, daß Lyrik und Drama Gefahr liefen, in Fieber und Krampf ſich zu verlieren; den Stil mit einer ſo abſoluten Kunſtbegeiſterung, daß bei einzelnen der Jüngeren, wie den beiden Gegenſätzen Mérimée und Gautier, die poetiſche Humanität in lauter Stil aufging.

Man ſuchte und verherrlichte überall das Primitive, das Unbewußte, das Volkstümliche. Wir ſind Rhetoren geweſen! rief man aus; wir haben nie das Urſprüngliche und das Unlogiſche begriffen, nie den Barbaren, nie das Volk, nie das Kind, nie das Weib, nie den Dichter verſtanden!

Früher hatte das Volk in der Poeſie nur den Hintergrund gebildet. In Victor Hugos Dramen betrat der tiefempfindende, zornſchnaubende Plebejer die Bühne. Früher hatte der Barbar wie ein Franzoſe des achtzehnten Jahrhunderts geſprochen. Mérimée ſtellte in Colombas Geſtalt barbariſche Gefühle in ihrer naiven Wildheit und Friſche dar. Bei Racine (in Athalie) hatte das Kind wie ein Miniatur-Erwachſener geſprochen; Nodier legte mit kindlichem Herzen den Kindern unſchuldige Worte in den Mund. Früher war in franzöſiſcher Poeſie die Frau meiſtens bewußt und räſonnierend wie ein Mann geweſen. So bei Corneille, Molière und Voltaire. Corneille hatte der Tugend, Crébillon fils dem

Laſter gehuldigt, aber Tugend und Laſter waren beide bewußt und erworben. George Sand ſtellte dagegen den angeborenen Adel und die urſprüngliche Güte edler Frauenherzen dar. Madame de Staël hatte in „Corinna“ den überlegenen Geiſt der Frau als großes ſiegreiches Talent verherrlicht. George Sand ſchilderte in „Lélia“ das weibliche Genie als mächtige Sibylle. Nach der alten Auffaſſung war der Dichter (wie Racine und Molière) ein Hofmann, (wie Voltaire und Beaumarchais) ein Weltmann, oder (wie Lafontaine) ein guter Kerl geweſen. Jetzt wurde er das ausgeſtoßene Stiefkind der Geſellſchaft, der Hoheprieſter der Menſchheit, oft arm und überſehen, aber mit dem Stern an der Stirn und der Flamme der Lyrik auf der Zunge; Hugo pries ihn in ſeinen Liedern als den Hirten der Völker, und de Vigny ſtellte ihn in „Stello“ und „Chatterton“ als das ſublime Kind dar, das lieber vor Hunger ſtirbt, als daß es durch gewöhnliche Arbeit ſeine Muſe erniedrigt, das aber noch im Tode die Menſchheit ſegnet, die es zu ſpät erkennt.

III.

Der Romantismus war von Anfang an ein lokaler Befreiungskrieg. Man schwärmte für das Mittelalter, welches von dem achtzehnten Jahrhundert in den Bann der Kultur erklärt worden war, und für die Dichter des sechszehnten Jahrhunderts, Ronsard, du Bellay u. s. w., welche das klassische Zeitalter Ludwigs XIV. verdrängt hatte. An Stelle dessen, was früher den Stolz des französischen Schriftstellers ausgemacht hatte: das Bewußtsein, ein Franzose zu sein, trat nun, in einer natürlichen Reaktion, eine tiefgreifende Geringschätzung der nationalen Dichtung und ihrer Klassiker. Ein nicht gerade verständiger Sturmlauf gegen Racine fand statt. Man definierte die klassische Litteratur als Litteratur für die Schulklassen. Victor Hugo, dem es doch sonst nicht an Nationalstolz fehlte, rief in der Vorrede zu seinen „Orientalen" aus: „Die anderen Völker sagen: Homer, Dante, Shakespeare. Wir sagen: Boileau." In Beyles Mund war das Wort „französisch" fast ein Schimpfwort; er wollte nicht französisch sein, liebte und verherrlichte nur Italien und forderte, daß man auf seinen Grabstein, obschon dies eine Unwahrheit, zu seinem Namen das Wort „Milanese" setzen solle. Italien und Spanien waren überhaupt für die angehenden Romantiker die gelobten Länder.

Es hatte den Männern der ersterbenden klassischen Litteratur in Frankreich an Blick für das Fremde und die Vorzeit gefehlt; als Klassiker hatte man keinen ethnographischen und keinen geschichtlichen Sinn. Man war zuletzt in Abstraktion und Konvenienz so

weit gekommen, daß die Perſonen eines Dramas wie die Figuren eines Schachſpiels ihre beſtimmte Rolle zu vertreten und in vorgeſchriebener Weiſe ſich zu bewegen hatten. Es gab einen König, einen Tyrannen, eine Prinzeſſin, einen Verſchworenen oder Vertrauten im allgemeinen. Ob die Königin, die ihren Gemahl getötet hatte, Semiramis, Klytämneſtra, Johanna von Neapel oder Maria Stuart hieß, ob der Geſetzgeber Minos oder Peter der Große oder Cromwell genannt wurde, ihre Worte und Handlungen, Gedanken und Gefühle waren immer dieſelben. Ein junger Dichter, der aus der ſpaniſchen Geſchichte einen Stoff entlehnt hatte und dem die Cenſur Schwierigkeiten bereitete, fand den Ausweg, mit einem Federſtrich die Handlung aus Barcelona nach Babylon, und aus dem ſechszehnten Jahrhundert in die Zeit der Sündflut zu verlegen, da „Babylone“ ſich auf dieſelben Worte reimte und dieſelbe Silbenzahl hatte, wie „Barcelone“, ſo daß in den ſchönſten Tiraden faſt nichts zu ändern war.[1] Der Abwechſelung willen ließ ein anderer Dichter in einer Tragödie „Columbus“ die Bühne das Verdeck eines Schiffes in immer neuen Umgebungen darſtellen, und — die Regel der Einheit des Raumes war gerettet.

Die franzöſiſche Romantik war nun ein Kampf gegen die thörichte klaſſiſche Betrachtung einer gewiſſen Anzahl großer Schriftſteller als bleibender „Muſter“, gegen das unechte Antikiſieren, die ſteife Behandlung der Alexandriner, das Joch der Tradition, das ganze chineſiſche Formelweſen, aus welchem der franzöſiſche Geſchmack während des Kaiſerreiches zuſammengeſetzt war. Der Hoftrauer der regulären Tragödie ſtellte ſie die tragiſche Wildheit Shakeſpeares gegenüber. Wie früher Leſſing und Schlegel in Deutſchland, Coleridge und Keats in England, focht man gegen das Mißverſtändnis der Ariſtoteliſchen Lehre von den drei Einheiten, gegen die auf der Bühne ewige Familie Agamemnons und gegen das langweilige und

[1] Guizot: Shakespeare et son temps. S. 294.

einförmige Modernisieren und Gallisieren aller Zeitalter und Völker. Man fühlte, daß man in einem Vorurteil verstrickt gewesen, wonach ein Mensch ohne weiteres ein Mensch und der Mensch im allgemeinen mehr oder weniger ein Franzose wäre. Man sah das Irrtümliche dieser Ansicht ein. Es gäbe keine Menschheit im allgemeinen zu schildern. Es gäbe Rassen und Stämme, Völker und Clane. Noch weniger sei der Franzose der Universalmensch. Es gelte, aus sich herauszugehen, um die Menschenwelt zu verstehen und darzustellen. Mit dieser Losung war der Stoß zu der ganzen Kunst, Kritik und Geschichtschreibung Frankreichs in diesem Jahrhundert gegeben.

Zu der Zeit, wo das scharfe Bronzeprofil Mérimée's aus der Gruppe der Romantiker hervortaucht, wird die Losung: Lokalfarbe! ausgesprochen, und unter der Lokalfarbe verstand man all' das den fremden Völkerschaften, den fernen Zeiten, den unbekannten Klimaten Eigentümliche, das bis jetzt noch nicht, oder doch nur bei den Vorläufern der Romantiker, wie Saint-Pierre und Chateaubriand, in französischer Poesie zu Worte gekommen war. Die sentimentalen Türken, die man in dem vorigen Jahrhundert gezeichnet hatte, klagten über Amor, der „hundertmal mehr Türke" sei als sie. Der indische Pariah in dem Drama Delavignes war nur das abstrakte Symbol einer unterdrückten Klasse. Man fing jetzt an, die fremden naiveren Litteraturen zu bewundern und das barbarischste Volkslied über die den Regeln entsprechendste Tragödie zu setzen.

Und jetzt versuchte man, das Publikum für diesen neuen Gesichtspunkt zu erziehen. Man schrieb nicht, um dem Publikum zu gefallen; und das ist es, was den Büchern dieser Periode ihren Wert giebt. Denn das steht fest: sobald der Schriftsteller nicht zu den tiefsten Schichten der menschlichen Seele hinuntergestiegen ist, sein Werk nicht rücksichtslos zu schreiben gewagt, sondern sein Publikum um Rat gefragt, sich nach den Vorurteilen, der Unwissenheit, der Unwahrhaftigkeit seines Publikums gerichtet hat, so kann

Digitized by Google

er die höchſte Anerkennung bei ſeinen Zeitgenoſſen gefunden haben — und er hat ſie in der Regel gefunden —, kann Lorbeeren und Gold gewonnen haben — für die Litteraturgeſchichte bleibt ſein Werk wertlos. Alle jene Produkte einer Vernunftehe des Schriftſtellers mit dem Publikum ſind ein Menſchenalter ſpäter kalt wie Leichen. Sie enthielten keine wirkliche Summe von Lebenskraft, nur Furchtſamkeit einem Publikum gegenüber, das längſt ausgeſtorben iſt, und Berückſichtigung von Anſprüchen, die längſt verſtummt ſind. Jedes noch ſo wenig geleſene Buch dagegen, in welchem der Verfaſſer ohne Nebenrückſichten ſo geſprochen, wie er fühlte, und ſo gemalt hat, wie er ſah, iſt und bleibt eine inhaltſchwere Urkunde.

Man ſage nicht, daß dieſe Verurteilung der von dem Publikum beſtimmten Dichtung ſich mit der Nachweiſung des entſcheidenden Einfluſſes der ſozialen Umgebung auf den Schriftſteller nicht vereinigen läßt. Der Schriftſteller kann ſich ganz gewiß nicht außerhalb ſeines Zeitalters ſtellen. Aber die Zeitſtrömung iſt nicht einfach, ſie iſt doppelt; es giebt hier einen Ober- und Unterſtrom. Nur von dem erſteren ſich treiben zu laſſen, iſt Schwäche und führt ins Verderben. Mit anderen Worten: es giebt zu jeder Zeit herrſchende und beliebte Ideen und Formen, die nichts ſind als die längſt gezogenen, nach und nach verknöcherten Reſultate früherer Zeiten, und es giebt eine ganz andere Klaſſe von Impulſen, die noch nicht Form gewonnen haben, aber in der Luft liegen, und die von den begabteſten Schriftſtellern einer Epoche als die zu ziehenden Reſultate empfunden werden. Dieſe ſind es, die das vereinigende Element der Beſtrebungen bilden.

Im Jahre 1827 gaſtierten engliſche Schauſpieler in Paris, und zum erſtenmal ſahen die Franzoſen die Meiſterwerke Shakeſpeares „König Lear“, „Macbeth“, „Othello“, „Hamlet“ bewundernswert aufgeführt. Unter dem Eindruck dieſer Theaterabende ſchrieb Victor Hugo ſeine Vorrede zu „Cromwell“, die als das Programm der neuen Litteratur aufgefaßt wurde.

Digitized by Google

Der poetiſche Freiheitskrieg begann mit einem Sturmlauf gegen die klaſſiſch-franzöſiſche Tragödie, den ſchwächſten und am meiſten ausgeſetzten Punkt der litterären Traditionen. Für den, der die Angriffe Leſſings, Wilhelm Schlegels und der engliſchen Romantiker auf die Autorität derſelben kennt, bietet das Manifeſt Victor Hugos wenig Neues. Es war ja aber natürlicherweiſe eine verdienſtliche Handlung, dieſen Kampf auf Frankreichs eigenem Grund und Boden zu führen.

Betrachtet man jedoch dieſe Vorrede nicht geſchichtlich, ſo werden die Kraftanſtrengungen, die gemacht wurden, um zu beweiſen, wie unnatürlich die Beſchränkung der dramatiſchen Handlung auf eine und dieſelbe Säulenhalle und eine Zeit von vierundzwanzig Stunden ſei, dem Leſer unſerer Tage faſt ſo unintereſſant ſcheinen wie die bekämpften Abſurditäten; man darf aber nicht vergeſſen, daß die Autorität Boileaus in Frankreich noch unerſchüttert daſtand.

Weit größeres pſychologiſches Intereſſe bieten die Partien dar, wo Hugo ſeine perſönliche Poetik entwickelt, obgleich er ſo ſehr Dichter und ſo wenig Denker iſt, daß er nur ſelten einen befriedigenden Beweis führt.

Es gilt für ihn, die abſtrakte, antikiſierende Richtung in der Tragödie zu bekämpfen. Er thut dies ſonderbar genug im Namen des Chriſtentums und kraft einer großen weltgeſchichtlichen Überſicht, die ſyſtematiſch eben ſo falſch iſt, wie irgend eine ſeines Zeitgenoſſen Couſin, an den ſie erinnert. Er ſondert drei große Perioden: die primitive, wo die Poeſie lyriſch war; diejenige der antiken Civiliſation, wo die Poeſie epiſch war, und diejenige des Chriſtentums — die Periode des Dramas. Das für die Poeſie der chriſtlichen Zeit, welche mit der modernen Zeit indentifiziert wird, Eigentümliche ſoll folgendes ſein: dieſe Dichtungsart, welche von der Religion gelernt hat, daß der Menſch aus zwei Beſtandteilen, Körper und Seele, aus einem tieriſchen und einem geiſtigen Weſen beſtehe, nimmt von nun an die beiden vorher einander

ausſchließenden Elemente, das Erhabene, das der Seele, das Groteske, das dem Körper entſpricht, in ein und dasſelbe Werk auf. Die Tragödie braucht alſo nicht immer feierlich zu ſein, ſie darf ſich zum Drama erweitern.

Nehmen wir nun weniger Rückſicht auf das, was Hugo ſagt, als darauf, was er eigentlich ſagen will, ſo iſt der Kern dieſer ziemlich thörichten Auseinanderſetzung ein naturaliſtiſcher Proteſt gegen das abſtrakt Schöne als einzigen oder doch eigentlichen Gegenſtand der Kunſt. Der Sinn iſt: Wir wollen die Konvenienz verlaſſen, wir wollen nicht verpflichtet ſein, aus der ernſten Poeſie alles der Körperwelt Angehörende zu entfernen. Man ſpürt es an ſeinen Beiſpielen. Der Richter ſoll ſagen dürfen: Zum Tode verurteilt — und nun zu Tiſche! Die Königin Eliſabeth darf fluchen und Latein reden. Cromwell darf ſagen: „Ich habe das Parlament in meinem Sack und den König in meiner Taſche.“ Cäſar darf in dem Triumphwagen Furcht haben, umgeworfen zu werden. Und er nennt den Satz Napoleons: „Von dem Erhabenen zum Lächerlichen iſt nur ein Schritt“, das Angſtgeſchrei, welches in einer Summe das Drama und das Leben enthält.

So exaltiert der Ausdruck auch iſt, der Sinn iſt einfach: Er hebt den äſthetiſchen Wert des Unſchönen hervor. Und in vielen Ausdrücken, bald ſo, daß das Schöne die Form nur in ihren einfachſten Verhältniſſen als abſolute Symmetrie umfaßt, wogegen das Häßliche Glied einer viel größeren Harmonie ſei, die zu überſchauen wir nicht vermögen; bald ſo, daß das Schöne arm ſei, nur einen einzigen Typus, während das Häßliche tauſend habe u. ſ. w.

Die Lehre wurde von den Gegnern durch die Formel: „Le laid c'est le beau“ parodiert und mit den Einwendungen bekämpft, die heutzutage gegen den extremen Naturalismus geltend gemacht werden.

War denn dieſer franzöſiſche Romantizismus nicht einfach ein leicht verkappter Naturalismus? Was Hugo im Namen des jungen Geſchlechts forderte, war ja doch nur Natur, wahrheitsgetreue

Wiedergabe, Lokalfarbe und hiſtoriſche Farbe. George Sand iſt ja nur die Tochter Rouſſeaus, des Verkünders eines Naturevangeliums; Mérimée und Stendhal ſind halb brutale, halbwegs elegante Naturanbeter; Balzac wird heutzutage ſogar als Haupt der naturaliſtiſchen Schule verehrt.

Die Antwort iſt nicht ſchwer. Hugos Loſung war zwar Natur und Wahrheit, was er ſuchte war aber zugleich und vor Allem Kontraſtwirkung, maleriſcher Gegenſatz, Antitheſe auf der Grundlage des mittelalterlichen Dualismus von Leib und Seele und einer dualiſtiſchen Romantik. „Der Salamander verſchönert die Undine, der Gnom die Sylphide," ſagt er. Er wünſchte Naturwahrheit, aber meinte ſie durch Zuſammenzwingen der äußerſten Endpunkte des Natürlichen erringen zu können; er brachte das Tier und die Schönheit, Quaſimodo und Esmeralda in einem Werke, Courtiſanentum und reine Liebe, die Mordſucht Lucretia Borgias und zärtliches Muttergefühl in einem Herzen zuſammen. Die Natur war ihm — echt romantiſch — der große Ariel-Caliban, die Summe einer übermenſchlichen Idealität und eines unnatürlich tieriſchen Weſens, die Summe zweier Unnatürlichkeiten. Es war der Naturbegriff der deutſch-nordiſchen Romantik, der doch bei Hugo allmählich dem großartigen Pantheismus wich, der ſeinen entſcheidenden Ausdruck in dem ſchönen und tiefſinnigen Gedicht „Le Satyre" in der „Legende der Jahrhunderte" fand.

Aber dieſe Vereinigung von Liebe zur Natur und von Schwärmerei für das Unnatürliche läßt ſich weit hinein in die jetzt erblühende Litteratur verfolgen. Alle dieſe Schriftſteller preiſen die Natur. Was ſie aber unter den Namen des Gewöhnlichen, des Alltäglichen, des Proſaiſchen, des nur Wirklichen ſchmähen und fliehen, das iſt eben die einfache, nahe liegende Natur. Nur die romantiſche iſt ihnen lieb. Aus dem Lande der harten Wirklichkeit entflieht George Sand in das Reich der ſchönen Träume; Theophile Gautier in das Reich der ſchönen Kunſt. George Sand ließ in „Lélia",

Balzac in „Père Goriot“ den idealen oder allmächtigen Galeeren-ſklaven die Geſellſchaft richten; ja Balzac ſchrieb phantaſtiſche Legenden in Hoffmanns Art. Und wie ſie in ihren Geſtalten das Gewöhnliche, einfach Natürliche ſcheuen, ſo noch weit mehr in dem ſprachlichen Ausdruck. Es entwickelte ſich eine pompöſe Rhetorik, welche diejenige der klaſſiſchen Zeiten weit hinter ſich ließ. Man ſteckte ebenſo gern dem Subſtantiv wie dem Helden einen Federbuſch an den Hut. Malende, ſchwärmeriſche Adjektive, die in über-ſchwänglicher Zahl wie Juwelen in den Proſaſtil eingefügt wurden, eröffneten jeden Augenblick eine unendliche Perſpektive. Inſofern kann man ſagen, daß die Diktion wie die Ideale dieſer Jugend romantiſch waren. Aber auch nur inſofern.

Bei Hugo, dem Stifter der Schule, war dieſe Doppelliebe zur Natur und Unnatur durch eine individuelle Eigentümlichkeit bedingt. Sein Auge war darauf angelegt, Kontraſte zu ſehen und zu finden, ſein Geiſt ſo geartet, daß er in der rhetoriſchen Antitheſe ſeine Grundform hatte. Schon in ſeinem im Knabenalter geſchriebenen Melodrama „Inez de Caſtro“ findet man, wie ſpäter in ſeinem „Marie Tudor“ auf der einen Seite der Bühne den Thron, auf der andern das Schafott — Monarch und Scharfrichter einander Angeſicht zu Angeſicht gegenüber. Kurz bevor die Vorrede zu „Cromwell“ geſchrieben wurde, ſpazierte Hugo, wie ſeine Frau erzählt, häufig auf einem der äußeren Boulevards, Boulevard Montparnaſſe. „Dem Kirchhofe gegenüber hatten damals Seiltänzer und Gaukler ihre Baracke aufgeſchlagen. Dieſe Antitheſe von Marktſchreierei und Begräbnis beſtärkte ihn in ſeiner Idee von einer Art Schauſpiel, in welchem die Extreme ſich berührten, und dort war es, daß der dritte Akt von „Marion de Lorme“ ihm einfiel, wo der ſorgenvolle und vergebliche Verſuch des Marquis von Nangis, ſeinen Bruderſohn vom Schafotte zu retten, das Gegenſtück zu den Fratzen des Hofnarren bildet.“ In der Vorrede zu Cromwell heißt es ebenſo bezeichnend, wo Hugo die Notwendig-

keit verficht, die Handlung in ihrer wahren Lokalität darzuſtellen: „Sollte der Dichter wagen, Rizzio anderswo ermorden zu laſſen als in der Kammer Maria Stuarts .... oder Carl I. und Ludwig XVI. anderswo hinzurichten, als an jenen traurigen Plätzen, von wo aus man White-Hall und die Tuilerien ſieht, als ſei ihr Schafott auserſehen geweſen, das Gegenſtück ihrer Paläſte zu bilden.“ Der Dichter ſieht, ſeinen Behauptungen zum Trotz, die äußere Umgebung nicht verſtändnisvoll an. Er ſieht ſie nicht ſo, wie ſie die Entwickelung der menſchlichen Seele beeinfluſſen; er nimmt ſie nur als Symbole der Schickſalswandlungen, ſtellt ſie wie Kuliſſen eines Melodramas gegen einander auf.

Genau betrachtet — was ergiebt ſich hieraus? Eine Eigentümlichkeit, die bis zu einem gewiſſen Grade für große Gruppen von Werken des franzöſiſchen Romantismus beſtimmend iſt, und die ſich am kürzeſten ſo ausdrücken läßt: Der Romantismus auf franzöſiſchem Grund und Boden iſt, trotz ſeiner vielen gemeinſam europäiſchen romantiſchen Elemente, in vielen Punkten eine klaſſiſche Erſcheinung, ein Erzeugnis klaſſiſch-franzöſiſcher Rhetorik.

Es gilt jedoch vor allem feſtzuſtellen, was man mit den Worten „klaſſiſch“ und „romantiſch“ meint. Der Gebrauch der Worte wechſelt ſonderbar. Als das Wort „romantiſch“ in Deutſchland aufkam, hatte es urſprünglich einen ähnlichen Sinn wie „romaniſch“; die Romantiker ſchwärmten für romaniſchen Katholizismus, romaniſche Schnörkel und Concetti, Sonette und Canzonen und für den großen romaniſchen Dichtergenius, Calderon, den ſie entdeckten. Als die Romantik ein Menſchenalter ſpäter Frankreich erreichte, bedeutete das Wort „romantiſch“ faſt das Entgegengeſetzte, den deutſch-engliſchen Geiſt im Gegenſatz zum griechiſch-lateiniſch-romaniſchen, das germaniſch-angelſächſiſche Gepräge. Dies beruhte einfach darauf, daß das Fremde überhaupt romantiſch wirkt. Ein Volk mit einheitlicher Kultur, wie die alten Hellenen, erhält eine klaſſiſche Kunſt und Poeſie; ſobald aber ein Volk von ſeiner Kultur

aus eine andere entdeckt, die ihm fremd und abenteuerlich vorkommt, ſo wird dieſe Kultur ihm romantiſch erſcheinen, d. h. ſie wirkt wie eine durch ein farbiges Glas geſehene Gegend. Die Romantiker in Frankreich ſchätzten ihre nationalen Vorzüge, die Klarheit, die Verſtandesdurchſichtigkeit ihrer Litteratur gering und prieſen Goethe und Shakeſpeare, weil ſie nicht wie Racine (und zum Theil Corneille) das Menſchenleben in ſeine abſtrakten Elemente ſonderten, nicht iſolierte und ſimplifizierte Gefühle darſtellten, die dramatiſche Antitheſen bildeten, ſondern das Leben en bloc, in ſeinem ganzen Komplex auf die Bühne warfen. Sie wollten dieſem großen Beiſpiel folgen.

Aber was geſchah? Die Wirklichkeit des Lebens wurde unter ihren Händen (bei Lamartine, de Vigny, George Sand, Sainte-Beuve u. ſ. w.) aufs neue analyſirt; bei Victor Hugo und Alexander Dumas bildeten, wie in der klaſſiſchen Tragödie, die Extreme ſymmetriſche Kontraſte. Ordnung, Maß, ariſtokratiſche Feinheit, eine durchſichtige und bildloſe Sprache beſtimmte bei Nodier, Beyle, Mérimée, ganz wie bei den Klaſſikern des achtzehnten Jahrhunderts, die poetiſche Form.

Die leichte, freie, luftige Phantaſie, die alle Gegenſätze der poetiſchen Erfindung vermiſcht, die Wirkliches und Unmögliches, Nahes und Fernes, Gegenwart und graues Altertum durch einander vorführt, die Blumen aller Weltgegenden in ein Bouquet bindet, Göttliches und Menſchliches, volkstümliche Legenden und tiefſinnige Allegorien zu einem ſymboliſchen Ganzen vereinigt, dieſe eigentlich romantiſche Poeſie war ihnen verweigert. Den Tanz der Elfen ſahen ſie nie und hörten nie die zarte Melodie ihrer Reigen. Sie waren Lateiner, ſie fühlten wie Lateiner, ſie dichteten wie Lateiner; und wer lateiniſch ſagt, der ſagt klaſſiſch.

Verſteht man alſo unter Romantik, wie man zu thun pflegt, einen Überſchuß des Inhalts über die Form, einen von regelmäßigen Formen unbeherrſchten Inhalt (wie bei Jean Paul und Tieck, ja

Digitized by Google

wie bei Shakespeare und Goethe, wie in dem „Sommernachtstraum“ und im zweiten Theil von „Faust“), so sind alle die französischen Romantiker Klassiker. Mérimée, Gautier, George Sand, Lamartine, Nodier, sie alle sind in diesem Sinne klassisch; ja sogar Victor Hugo ist klassisch. Das romantische Drama Hugos war abstrahierend, regelmäßig geordnet, überschaulich, rhetorisch wie eine Tragödie von Corneille.

Und indem ich diesen Namen nenne, macht mein Gedanke unwillkürlich und notwendig den Übergang von dem Gepräge des Zeitalters zu demjenigen der Rasse. In Hugo, der Corneille zu bekämpfen scheint, lebt Corneille wieder auf.

Durch den französischen Volkscharakter gehen viele Adern, eine Ader des Zweifels, des Scherzes und des Spottes, die Linie Montaigne — La Fontaine — Molière — Mathurin Régnier — Pierre Bayle u. s. w., eine vollblütig gallische: Rabelais — Diderot — Balzac, und unter anderem auch eine Ader des Heldenmutes und der Begeisterung; die ist es, welche bei Corneille so reichlich strömt und welche bei Hugo wieder hervorbricht. Man vergleiche die ganze pathetische Haltung Hugos mit derjenigen anderer Dichter, und man wird kaum in der Weltlitteratur jemand finden, an den seine Grandezza lebhafter erinnert, als an den alten Corneille. Es findet sich etwas Spanisches in der französischen Rhetorik bei ihnen beiden; lateinische Rassenzüge sind ihnen gemeinsam. Zu Corneilles Zeit war die spanische Literatur die herrschende in Europa, und das Drama, dem Corneille seinen Ruhm verdankt, ist „Cid“, in dem ein spanischer Stoff in spanischem Geiste behandelt ist. Hugo, der seine Kindheit in Spanien verbrachte, hatte tiefe Eindrücke von Volk und Land empfangen, und das Drama, mit welchem er durchdrang, ist „Hernani“, spanisch durch den Stoff und den an Calderon erinnernden Kultus der Ehre. Was in beiden Dramen gelehrt und getrieben wird, ist der reine Heroismus; sie sind Schulen für Helden. Nicht das Menschenleben in seiner Allseitigkeit, son-

dern das heroiſche Menſchenweſen iſt bei Corneille dargeſtellt; bei Hugo nur durch die Menſchennatur in ihrer wilden Leidenſchaftlichkeit ſymmetriſch vervollſtändigt.

Werfen wir einen Blick auf dieſes Drama „Hernani", das zu dem großen Entſcheidungskampf zwiſchen der Generation von 1830 und der älteren Anlaß gab. Die äußeren Umſtände bei der erſten Aufführung ſind oft erzählt worden: daß gegen das noch ungeſpielte Drama Intrigue auf Intrigue geſchmiedet wurde; daß Anhänger der alten Schule während der Probe an den Thüren horchten und noch bevor „Hernani" geſpielt war, eine Parodie aufführen ließen; daß der Dichter mit der Cenſur um ſein Stück Vers für Vers kämpfen mußte und die eine Zeile „Feiger, thörichter und ſchlechter König!" zu einer ganzen Korreſpondenz Anlaß gab; daß endlich Schauſpieler und Schauſpielerinnen gleich feindlich geſinnt waren, ſo daß nur Einzelne mit gutem Willen an ihre Rolle gingen. Bekanntlich hatte Hugo auf die bezahlte Claque Verzicht geleiſtet und ſich an ihrer Stelle 300 Plätze für die drei erſten Abende ausbedungen. Die Treueſten unter ſeinen Getreuen, junge Männer, die nach eigenem Geſtändnis, in der unreinen Abſicht, den guten Bürger zu ärgern, ihre Nächte damit verbrachten, „Es lebe Victor Hugo!" an die Bogengänge der Rue Tivoli zu ſchreiben, warben die jungen Maler, Architekten, Poeten, Bildhauer, Muſiker, Buchdrucker, die nach ihrer ihnen von Hugo gegebenen und den Billets aufgeſtempelten Deviſe „Hierro" (Eiſen) bereit waren, dem Feinde unerſchütterlich zu ſtehen. Bei dem Aufgehen des Vorhangs brach der Sturm los und jeden Abend, wo das Stück aufgeführt wurde, war im Theater ein ſolcher Höllenlärm, daß es nur mit Mühe zu Ende geſpielt wurde. Hundert Abende nach einander wurde „Hernani" ausgeziſcht, und von jungen Enthuſiaſten, die nicht müde wurden, um ihres Häuptlings willen jeden Abend dieſelben Verſe zu hören und zu applaudieren, Zeile für Zeile gegen den Haß, die Wut, die Übermacht der Gegner verteidigt und ſtürmiſch zum Siege

geführt. Es ſcheint eine geringe Sache, und doch hat man nur in Frankreich einen ſolchen Korpsgeiſt ohne äußere Korpsverbindung, eine ſolche Uneigennützigkeit und Ergebenheit für die Sache und die Ehre eines Anderen gefunden.

Die Gegner mieteten Logen und ließen ſie mit Bedacht leer ſtehen, damit die Zeitungen mitteilen könnten, daß ſie leer ſtanden; einige kehrten der Bühne den Rücken, andere ſchnitten verzweifelte Geſichter, als ob ſie die Langeweile des Stücks nicht ertragen könnten, vertieften ſich in Zeitungsleſen, ſchlugen Logenthüren auf und zu, erhoben ein Hohngelächter, ſchrieen, ziſchten derart, daß eine entſchloſſene Verteidigung notwendig war.

Es giebt in „Hernani" kein Gefühl, das nicht zum Berſten geſpannt iſt. Der Held iſt genial und edel, wie man ſich bei zwanzig Jahren Genialität und Edelmut denkt. Er iſt ſo genial, daß er als Räuberhäuptling lebt, und er verachtet in dem Grade ſchlau zu handeln, daß er aus lauter Seelenhoheit jeden Augenblick die unverſtändigſten Handlungen begeht, ſich ſelbſt verrät, ſeinen Todfeind entſchlüpfen läßt. Er übt als Häuptling eine unbedingte Herrſchaft über andere Männer aus, doch einzig und allein durch ſeinen Mut, wie es ſcheint; denn alle ſeine Handlungen ſind naiv wie die eines Kindes. Er iſt Hugos Karl Moor. Er bedeutet romantiſch den Krieg gegen die Geſellſchaft, er iſt der Flammenmenſch, der vom Schickſal gezeichnet, ſeinen verhängnisvollen Weg gehen muß.

Aber dieſer politiſche und ideale Bandit, der an der Spitze einer treuen und begeiſterten Bande ſteht — er erinnert zugleich an den Dichter ſelbſt, der in der Litteratur vogelfrei war, wie jener im Leben, und der Parquet und Gallerie an eine Schaar junger Männer verteilt hatte, deren Ausſehen und Koſtüme kaum weniger irregulär waren, als die ſeines Räuberhaufens. Frau Hugo beſchreibt die Zuſchauerſchaar, die ſich auf Hugos Einladung den erſten Abend einfand, als „eine Bande wilder und ſonderbarer Weſen, mit Vollbart und langen Haaren, auf jegliche Weiſe, nur

nicht nach der Mode gekleidet, welche ſpaniſche Mäntel zu wollenen Jacken, Robespierre-Weſten zu Baretten aus Heinrichs III. Zeit trugen, und die mitten in Paris bei helllichtem Tage durch ihre Bekleidung und Kopfbedeckung die verſchiedenſten Jahrhunderte und Länder repräſentierten.“ Ihr Fanatismus für Hugo war reichlich ſo groß wie derjenige der Räuber für Hernani. Sie wußten, daß man in einem anonymen Briefe Hugo mit dem Tode gedroht hatte, „wenn er ſein ſchmutziges Stück nicht zurücknehme“, und ſo unwahrſcheinlich es auch war, daß die Drohung buchſtäblich aufzufaſſen ſei, begleiteten zwei von ihnen ihn jeden Abend zu und von dem Theater, trotzdem er und ſie an den entgegengeſetzten Enden von Paris wohnten.

Unter den Papieren Hugos aus jener Zeit findet ſich ein hübſches Billet von dem Maler Charlet, das die Stimmung der jungen Leute dokumentiert:

„Vier meiner Janitſcharen bieten mir ihre Arme an, ich lege ſie Ihnen zu Füßen und bitte Sie um vier Plätze für heute Abend, wenn es nicht zu ſpät iſt. Ich bürge für meine Mannen. Es ſind Leute, die gern die Köpfe abſchnitten, um die Perücke zu erobern. Ich ermuntere ſie, in dieſen edlen Gefühlen zu beharren, und laſſe ſie nicht gehen, ohne ihnen meinen väterlichen Segen gegeben zu haben. Sie knieen — ich ſtrecke meine Hände aus und ſage: Junge Leute! Gott behüte Euch. Die Sache iſt gut, thut Eure Pflicht! Sie ſtehen auf und ich füge hinzu: Und jetzt, Kinder, paßt gut auf Victor Hugo; denn der liebe Herrgott iſt zwar ein guter Mann, aber er hat ſo viel zu thun, daß unſer Freund vor allem auf uns rechnen muß. Gehet denn und macht dem, welchem Ihr dienet, keine Schande. Amen.

Ihr mit Leib und Seele ergebener

Charlet.“

Von einer ſo ſchwärmeriſchen Anhänglichkeit getragen, im Kampfe mit einem ſo fanatiſchen Widerſtande ſtürmte die roman-

tiſche Kunſt die erſte, feindliche Schanze und gewann ihren erſten, entſcheidenden Sieg.

Dieſe Jünglinge hörten von der Bühne ihren eigenen Trotz und Unabhängigkeitstrieb, ihren Mut und ihre Hingebung, ihre ideale und erotiſche Sehnſucht einige Töne höher geſtimmt, und ihre Herzen ſchmolzen bei dem, was ſie hörten.

Es war ja im Februar 1830, fünf Monate vor der Julirevolution. Frankreich war wie die Gänge des Verſailler Gartens reguliert, von Greiſen regiert, die keine anderen jungen Männer beſchützten als die, welche in der Schule lateiniſche Verſe zur Vollkommenheit geſchrieben und ſich ſpäter durch untadelhafte Korrektheit zu Ämtern und Stellungen würdig gemacht hatten. Da ſaßen ſie korrekt, wohlgekleidet und raſiert, mit ihren Binden und Vatermördern.

Und nun als Gegenſatz zu dieſer Jugend in dem Parkett, Einer mit Haaren, die bis zum Gürtel herabhingen, Einer mit einem Rubenshut und bloßen Händen, Einer in einer Jacke von hellrotem Atlas. Sie haßten das große bürgerliche Philiſterium, wie Hernani die Tyrannei Karls V. haßt. Sie fühlten ſich; auch ſie waren freie Räuber in den Bergen, arm, ſtolz, Einer mit republikaniſchen Träumen im Herzen, die meiſten mit einem wahren Kultus der Kunſt; da ſtanden ſie, faſt lauter Genies, Balzac, Berlioz, Gautier, Gerard de Nerval, Petrus Borel, Préault und maßen mit den Augen ihre Gegner von derſelben Generation. Das fühlten ſie, ſie wenigſtens waren nicht Stellenjäger, nicht protegierte Bettler, wie jene anderen. Sie waren das Geſchlecht, das wenige Monate nachher die Julirevolution machte und in den nächſtfolgenden zehn Jahren Frankreich eine Litteratur und Kunſt erſten Ranges gab.

So ſahen ſie den Helden Hernani an. Und was ſahen ſie in der anderen Hauptgeſtalt, in König Karl V.? Er iſt anfangs odiös. Die Liebe des kalten, klugen Herrſchers zu Donna Sol widert den Zuſchauer an, weil er es nicht verſchmäht, rohe Gewalt

anzuwenden, um die Geliebte zu erobern. Aber der Dichter hat es verſtanden, ihn ſteigen zu laſſen. Wir fühlten ſtets beſtimmter, wie ein großer Ehrgeiz ſeine Bruſt erfüllt.

Es war der Rieſenmonolog Karls V. an der Gruft des großen Karls, der jenen erſten Abend das Schickſal des Dramas entſchied, und dieſer unendlich lange, oft kritiſierte und verſpottete Monolog iſt in Wirklichkeit das Werk eines jungen Meiſters. Es iſt, ſelbſt wenn man es nicht wüßte, leicht zu ſehen, wie unhiſtoriſch dieſer Monolog iſt, wie unmöglich Karl V. ſo denken konnte. Er iſt aber intereſſant durch die Treue, mit welcher er die politiſchen Gedanken und Träume der dreißiger Jahre abſpiegelt und durch den politiſchen Blick, der ſich in ihm verrät. Es iſt dieſe Art von hiſtoriſch-politiſchem Genieblick, der uns bei den Dichtern manchmal in Erſtaunen ſetzt; der einundzwanzigjährige Schiller hat ihn in „Fiesco". Man höre die Schilderung, die Carlos von Europa giebt: Ein Gebäude mit zwei Menſchen auf ſeinen Zinnen, zwei erkorenen Häuptlingen, denen jeder geborene König ſich unterwerfen muß, dem Kaiſer und dem Papſt. Faſt alle Staaten ſind erblich und die Herrſchermacht inſofern dem Zufall preisgegeben, aber das Volk hat durch die Wahl bisweilen ſeinen Papſt oder ſeinen Kaiſer und das Gleichgewicht iſt wieder hergeſtellt. Die Kurfürſten in ihrem Goldſtoff, die Kardinäle in ihrem Scharlach ſind die Mittel, deren Gott ſich bedient, um den Völkern zu helfen.

„Mag eine Idee, die von dem Bedürfnis der Zeit empfangen iſt, einen Tag das Licht ſehen, ſo wächſt ſie, miſcht ſich in Alles hinein, wird Menſch, ergreift die Herzen. Manch ein Fürſt knebelt ſie und tritt ſie mit Füßen; mag ſie aber eines Tags Eintritt in den Kurfürſtenrat oder das Konklave erhalten, ſo ſehen die Könige plötzlich die Idee, die kürzlich Sklavin war, hoch über ihren königlichen Häuptern ſich erheben, mit der Weltkugel in der Hand oder der dreifachen Krone um die Stirn; ſie tritt auf ihre Nacken, ſie wiſcht ihre Sandalen ab an ihren Köpfen."

Gewiß ist Karl V. nicht der Herrscher, an den der Dichter hier gedacht hat; er dachte augenscheinlich an einen in der Zeit ihm näher stehenden Kaiser, Napoleon, von dem Hugo eben kurz zuvor in der Ode an die Vendômesäule geschrieben hatte, seine Sporen wögen die Sandalen Karls des Großen auf. Man darf nicht vergessen, daß die während der Restauration und des Julikönigtums in der Litteratur epidemische Schwärmerei für Napoleon nicht eben Bonapartismus bedeutete, fast nur das Zeichen, daß man zur Opposition gehörte, war. Der Napoleon, den man vergötterte, war nicht der Despot Frankreichs, sondern der Demütiger der Könige und der Königsmacht. Der Kaiser wurde im Gegensatz zu den Königen als das personifizierte Volk betrachtet und deshalb hörte jenes junge Geschlecht nicht ohne Erregung der Gemüter die Stelle des Monologs, wo Karl ausruft:

„Ihr Könige! seht hinab! da ist das Volk, ein Ozean, der oft einen Thron zerstört, ein Spiegel, in welchem ein König selten sein Bild verschönert sieht."

Es sind, wie man sieht, revolutionäre, rein moderne Reminiszenzen und Gleichnisse, die jeden Augenblick das Gemüt Karls V. durchkreuzen. Er reift der Gruft gegenüber zu einem Volkskaiser der Art, von welcher die neuere Zeit so oft geträumt hat, und die heftigen Leidenschaften seiner Seele werden durch die Sehnsucht geläutert, ungeheure Aufgaben zu lösen und unerhörte Thaten zu vollbringen. Er, der zuerst so tief unter Hernani und Donna Sol zu stehen schien, endigt als Kaiser damit, zu entsagen und zu schonen, und mit einem Schlage werden die beiden Liebenden neben ihm klein und unbedeutend in ihrem Glück.

Mit der Hand auf der Brust sagt er still zu sich selbst:

„So erlisch denn, du mein flammendes Herz!
Laß den Kopf herrschen, den du immer störtest!
Deine Gebieterinnen, deine Geliebten, ach! das sind von jetzt an
Deutschland und Spanien und Flandern."

Und mit einem Blick auf das Reichsbanner fügt er hinzu: „Der Kaiſer iſt ſeinem Begleiter, dem Adler, ähnlich; an der Stelle des Herzens hat er ein Wappenſchild.“

Eine ſolche Replik ſchlug in jene ehrgeizige Jugend ein. Das Drama des Ehrgeizes, die Tragödie des Ehrgeizes ergriff ſie ebenſo ſtark wie das Schauſpiel des Unabhängigkeitskampfes. Sie wußten als Künſtler, als Geiſter, daß der männliche, auf große Ziele und hiſtoriſche Aufgaben gerichtete Wille nur dadurch ſich das Leben erhält, daß er mit den feinſten Gefühlen und Genüſſen, der feinſten Sehnſucht der Seele genährt wird, die auf dem Altar des Zweckes geopfert werden und in Flammen aufgehen — und ſo wurde auch Carlos verſtanden.

Doch der fünfte Akt war durch ſeinen rein lyriſchen Charakter, durch den Wechſelgeſang zwiſchen den beiden Liebenden, das Juwel des Stückes. Hier kam die Liebe zu Worte, wie die romantiſche Jugend ſie dargeſtellt zu ſehen wünſchte. Keine Galanterie wie im achtzehnten Jahrhundert, kein ſeraphiſches Gefühl wie bei Lamartine, eine Leidenſchaft, die zugleich erhaben und tigerartig wild war.

Dieſes Geſpräch auf der Schwelle der Brautkammer, welche die Liebenden nie betreten werden; dieſe Miſchung von allem Entſetzen der Vernichtung und von einem Glück, das ſo groß, ſo ernſt iſt, daß es, wie Hernani ſagt, Bronzeherzen erfordert, um ſich hineingraben zu können; dieſe Sinnlichkeit, die in ihr ſo keuſch und muſikaliſch, in ihm ſo rein und glühend, in Beiden ſelig iſt; dieſe überirdiſche Schwärmerei bei Donna Sol, und dies Bedürfnis, die Vorzeit über dem Frieden des Augenblicks zu vergeſſen, bei Hernani — das war Romantik, wie die Jugend von damals ſie forderte und ſie mit donnerndem Beifall begrüßte.

„Hernani“ iſt als Drama höchſt unvollkommen, es iſt ein lyriſch-rhetoriſches Werk mit viel Überſpanntheit. Aber es hat den Vorzug, der der entſcheidende iſt: eine Menſchenſeele, die

ſelbſtändig und bedeutend war, hat ſich hier rückſichtslos ausgeſprochen. Es iſt möglich, aus einem ſolchen Werke einen weſentlichen Teil der Pſychologie ſeines Verfaſſers herzuleiten. Wir haben hier ſeine Ideen über Freiheit und Macht, über Ehre und Hoheit, über Liebe und Tod. Das Werk enthält ferner nicht nur Victor Hugo und ein Stück Spanien von 1519, ſondern die zeitgenöſſiſche junge Generation und ein großes Stück Frankreich von 1830. Hernani iſt in einer Eſſenz franzöſiſche Jugend aus der Zeit der Julirevolution, ein Bild von Frankreich, das, in einem romantiſchen Licht geſehen, ſich zu einem geträumten und gedichteten Weltbilde erweitert. Vertieft man ſich nun — ſtatt in ein einzelnes Werk — in eine ganze Litteratur, ſo ſieht man auf dieſe Weiſe Scharen von Stimmungsbildern, Gedankenbildern, Porträts und Weltbildern an dem Auge vorbeigleiten. Man kann ſie gegen einander halten, unterſuchen, inwiefern ſie ſich decken — ſo ſtellt man zuvörderſt den Charakter des Zeitalters feſt; man kann ſie dann vorbeiziehen laſſen, wie ſie ſich hiſtoriſch folgen, um durch die Verſchiedenheiten, die zwiſchen ihnen ſich finden, dem Geſetz ihrer Veränderung nachzuſpüren —. ſo ſieht man gleichſam die Pfeile fliegen, welche den Lauf der geiſtigen Strömungen bezeichnen.

IV.

Von 1824 an gab es in einem entlegenen Stadtteil von Paris, ganz draußen beim Arsenal, einen bescheidenen Salon, genannt die kleinen Tuilerien — nämlich die Tuilerien der romantischen Schule, wo damals Hugo, Dumas, Lamartine, Sainte-Beuve, Musset und de Vigny fast jeden Sonntag einander trafen. Der Wirt war ein Mann, der dem Alter nach der vorhergehenden Generation angehörte (er war 1780 geboren), der aber durch seine Geistesrichtung der anbrechenden Litteratur vorgegriffen hatte und sie darum sofort und ohne Bedenken unter seine Fittiche nahm. Es war Charles Nodier.

Als Kind erlebt Nodier in Besançon und Straßburg in nächster Nähe die Schreckenszeit; als Jüngling schreibt er Gedichte gegen Napoleon, wird eine Zeitlang im Gefängnis gehalten und als Verdächtiger verfolgt — bunte Schicksale befruchten seine Phantasie. Mit 18 Jahren hat er bereits als Philologe ein Lexikon über die französischen onomatopöetischen Wörter und als Naturforscher ein Werk über die Fühlhörner und Hörorgane der Insekten herausgegeben — sprachliche Studien geben ihm Herrschaft über die Form und Naturstudien öffnen seine Augen für das Verborgene und das Kleine. Seine ersten dichterischen Versuche, namentlich sein Roman „Der Maler von Salzburg", eine der frühesten französischen Wertheriaden, gehören der Gruppe von Schriften an, denen ich den Namen „Emigrantenlitteratur" gab, und die in Frankreich eine Art Romantik vor der Romantik, das heißt: vor der großen

romantiſchen Schule, die ſie vorladet und verkündigt, bezeichnen; doch von den Verfaſſern jener Bücher iſt Charles Nodier der einzige, der nicht nur mit dem nächſten Geſchlecht weiterlebte, ſondern auch gleichzeitig mit ihm ſchrieb; er allein war imſtande, Hand in Hand mit ihm zu arbeiten. Sein Leben war bisher ein äußerſt wechſelvolles; er war alles mögliche geweſen: erſt Emigrant im Juragebirge, dann Redakteur eines Blattes in Illyrien, und war nun zuletzt Bibliothekar in Paris.[1]

Nodiers auffallendſte Eigentümlichkeit als Dichter iſt die, daß er beſtändig den Bewegungen der franzöſiſchen Litteratur um zehn bis zwanzig Jahre voraus iſt. Sein Roman „Jean Sbogar“ — eine Räubergeſchichte, die eine Art von illyriſchem Karl Moor ſchildert — den er 1812 in Illyrien entwarf und 1818 herausgab, iſt, obſchon an und für ſich ziemlich unwahrſcheinlich und unintereſſant, dadurch merkwürdig, daß der Dichter hier ſo lange vor Proudhon, ſo lange vor dem Auftreten des modernen Kommunismus in Europa ſeinem Helden einzelne von deſſen ſchlagendſten Sophismen in den Mund gelegt hat. Jean Sbogar ſchreibt:

„Der Diebſtahl der Armen von den Reichen würde, wenn man zum Urſprung des Geſellſchaftszuſtandes zurückginge, nur das rechtmäßige Zurückerſtatten eines Stückes Silber oder eines Stückes Brot aus den Händen des Diebes in die des Beſtohlenen ſein.“

„Gebt mir eine Kraft, die den Namen des Geſetzes anzunehmen wagt, und ich will euch den Diebſtahl zeigen, der den Namen Eigentum annimmt.“

„Was iſt das für ein Geſetz, das Grundgeſetz genannt wird und den Namen und das Zeichen der Gleichheit an ſeiner Stirn trägt? Iſt es das agrariſche Geſetz? Nein, es iſt der Verkaufskontrakt, der, verfaßt von Intriguanten und Parteigängern, ein Volk den Reichen überantwortet.“

[1] Nodiers Jugend und ſeine früheren Werke ſind beſprochen in „Die Emigrantenlitteratur“.

„Die Freiheit iſt kein ſo ſeltner Schatz: ſie findet ſich in der Hand des Starken und in dem Beutel des Reichen. Du biſt Herr über mein Geld. Ich bin Herr über dein Leben. Gieb mir das Geld, ſo behältſt du das Leben.“

Jean Sbogar iſt, wie man ſieht, kein gewöhnlicher, ſondern ein philoſophiſcher Straßenräuber. Der am meiſten realiſtiſche Zug an ſeiner Geſtalt iſt, daß er goldne Ohrringe trägt, und ſelbſt dieſen Zug hätte Frau Nodier bei einem Haare weggenommen. Nodier richtete ſich in der Regel blindlings nach dem Geſchmack und den Wünſchen ſeiner Frau; wenn er demungeachtet einmal zum Aufruhr neigte und ſich dann darauf berief, wie nachgiebig er ſonſt immer ſei, ſo pflegte Madame Nodier zu ſagen: „Vergiß nicht, daß du mir niemals Jean Sbogars Ohrringe opfern wollteſt.“ Man behauptete, daß die litterariſchen Streitigkeiten in dieſer Ehe ſich auf dieſen Zwiſt beſchränkten.

Dieſer kleine Roman, der ſchon in Vergeſſenheit gerathen war, als Napoleons Memoiren erſchienen und darthaten, daß der Kaiſer ihn mit auf St. Helena gehabt und mit Intereſſe geleſen hatte, ſchreibt ſich von Nodiers Übergangzeit her, eh' er noch ſeine eigentliche Eigentümlichkeit entwickelt hatte. Dieſe trat erſt ungefähr um jene Zeit hervor, als die eigentliche romantiſche Schule ſich bildete. Er ſtand ſo zu ſagen in der offenen Thür der Litteratur und bewillkommnete ſie dort. Seine Beurteilung von Victor Hugos Knabenroman: „Han d'Islande“ iſt ein kleines Meiſterwerk von Kritik, Entgegenkommen, ſympathiſchem Verſtändnis und Geiſtesüberlegenheit, und dieſe Beſprechung war es, welche das innige Verhältnis zwiſchen den Dichtern hervorrief. Die Charakteriſtik Hugos iſt ſo ſchlagend gegeben, daß derjenige, welcher ſie heutzutage lieſt, glauben könnte, der Verfaſſer derſelben habe all' die ſpäteren Arbeiten Hugos gekannt; und es gehörte etwas dazu, ſie aus „Han d'Islande“ zu ahnen.

Die Erzählungen, die Nodier nun ſchrieb, waren von einem

Digitized by Google

Reiz und einer Anmut, die in der französischen Litteratur einzig dastehen. Sie zeichneten sich durch eine mimosenhafte Sensibilität aus. Sie behandeln meistens die ersten erotischen Regungen von Knaben- und Mädchenherzen; es weilt über ihnen gleichsam der erste frische Tau vom Morgen des Seelenlebens; sie erinnern an den Waldboden im Frühling. Man ist bekanntlich bisweilen in Verlegenheit, in der französischen Litteratur Werke von einigem Wert zu findem, die sich zur Lektüre für ganz junge Mädchen empfehlen lassen — die französische Litteratur ist ja glücklicherweise nicht in erster Linie für diese liebenswürdigsten aller Leser berechnet — Erzählungen wie Nodiers „Thérèse Aubert" oder die Novellen, die den Titel „Souvenirs de Jeunesse" führen, bilden Ausnahmen. Höchstens darf man vielleicht fürchten, den jungen Leserinnen platonische Grillen in den Kopf zu setzen; denn diese Bücher sind ebenso schmachtend wie keusch; wol ist die Liebe hier nur erst eine kaum durch das Geschlecht beeinflußte Freundschaft, aber sie nimmt den kleinen Menschen völlig in Beschlag. Das Anziehende in dem Gefühlsleben, das hier geschildert wird, beruht darauf, daß noch keine Erfahrung den Sinn mißtrauisch gemacht hat, und daß kein falscher oder echter Stolz das Herz hindert, sich zu verraten. Da allen Novellen etwas Selbsterlebtes, Kindheitserinnerungen zu Grunde liegen, bilden die Schrecken der Revolutionszeit den ständigen, melancholischen Hintergrund, während ausnahmslos Trennung oder der Tod der Liebenden den Schluß herbeiführt.

Eine kindliche Sensibilität ist die Grundlage von Nodiers Charakter. Sein ganzes Leben hindurch blieb er ein großes, unerfahrenes Kind mit einer mädchenhaften Verschämtheit nicht nur gegenüber dem Unreinen, sondern selbst im Verhältnis zum Standpunkt der Erwachsenen.

Auf dieser naiven Frische des Gefühls erhebt sich wie eine zweite Etage eine ganz eigentümliche Schwärmerei.

Digitized by Google

Nodier beſaß eine ſo loſe und wirre Erfindungsgabe, daß man ihn für eine Beute ſteter Traumgeſichte oder Hallucinationen hätte halten können; er hatte die gefährliche Eigenſchaft, die einem gewiſſen Typus von Dichtergeiſtern gemeinſam iſt: daß er faſt niemals die Wahrheit ſprechen konnte. Man wußte oft nicht beſtimmt — und er ſelbſt war ſich ebenſo wenig darüber klar — ob das, was er erzählte, Wahrheit oder Dichtung ſei. Der Scherz hält ja die Mitte zwiſchen beiden. Kein Mann in Frankreich galt für unterhaltender als er; keiner nahm es weniger übel auf, wenn man ihm ſagte, man glaube kein Wort von dem, was er erzähle.

Auf einer Reiſe, die Nodier mit ſeiner Frau, gemeinſchaftlich mit Hugo und Frau Hugo, nach Südfrankreich machte, kamen ſie zu einem Wirtshaus im Städtchen Eſſonne, wo ſie frühſtücken wollten. Hier war es, wo man Leſurques ergriffen hatte, der 1796 als Mörder hingerichtet wurde, und deſſen Unſchuld ſich ſpäter erwies. Nodier, der ihn gekannt hatte, oder wenigſtens ſo ſagte, ſprach von ihm mit einer Gemütsbewegung, die den Augen beider Damen Thränen entlockte, und die Stimmung zum Frühſtück war verdorben. Er gewahrt Frau Hugos feucht ſchimmernden Blick und ſagt: „Sie wiſſen, Madame, daß man nicht immer ſicher iſt, der Vater ſeines Kindes zu ſein, aber hörten Sie, daß man mitunter nicht einmal gewiß iſt, die Mutter zu ſein?“ — „Woher haben Sie das?“ fragt ſie. — „Von dem Billard da drinnen.“ (Im Nebenzimmer ſtand ein Billard.) Man bat um eine Erklärung, und mit fließender Zunge erzählte Nodier, daß zwei Jahre vorher ein Wagen voll Ammen, welche von Paris mit Kindern kamen, die auf dem Lande aufgezogen werden ſollten, Halt an dieſer Stelle machte. Um ihr Frühſtück gemütlich zu verzehren, hatten die Ammen die Kinder aufs Billard gelegt. Doch während ſie im Gaſtzimmer ſaßen, waren Fuhrleute in die Wirtsſtube gekommen, die ſpielen wollten, hatten die Kinder weggehoben und ſie durcheinander auf die Bank gelegt. Als die Ammen zurückkamen,

Digitized by Google

waren ſie in größter Verlegenheit, wie ſie ihre Säuglinge erkennen ſollten; alle waren neugeboren und glichen einander. Endlich nahm jede, nachdem ſie ſich des rechten Geſchlechts verſichert hatte, eines aus dem Haufen — und nun gab es in Frankreich ein halbes Schock Mütter, die Ähnlichkeit mit einem geliebten Gatten und mit ſich ſelbſt in einem wildfremden Kinde fanden.

„Welch' eine Geſchichte!“ ſagte Frau Nodier. „War denn die Wäſche nicht gezeichnet?“

„Wenn Ihr nach der Wahrſcheinlichkeit fragt, findet Ihr niemals die Wahrheit,“ antwortete Nodier unverblüfft, zufrieden mit der hervorgebrachten Wirkung.

Er ſelbſt fragte niemals nach der Wahrſcheinlichkeit. Ihre Welt war nicht die ſeine. Er lebte in der Welt der Legenden, der phantaſtiſch-humoriſtiſchen Märchen und der Geiſtergeſchichten. Wenn eine Fee überhaupt jemals an der Wiege eines Sterblichen geſtanden, ſo ſtand ſie an derjenigen Charles Nodiers, und er glaubte ſein ganzes Leben hindurch an dieſe Fee, er ſchwärmte für ſie, wie ſie um ihn ſchwärmte und ſich in Alles hineinmiſchte, was er ſchrieb. Und war er auch bürgerlich und irdiſch mit ſeiner Frau verheiratet, ſo bedeutet das in ideellem Sinne nicht mehr, als daß Dante mit Gemma Donati vermählt war; ſeine wirkliche Braut und Beatrice, das war die Fee Belkis, die vormalige Königin von Saba, die er (und nach ihm Gerard de Nerval) ſo oft beſungen hat.

Die Welt, worin er lebte, iſt die, wo Oberon und Titania ihre romantiſchen Tänze aufführen, wo die Töne aus Tauſend und eine Nacht in Ariels himmliſches Orcheſter hineinklingen, wo Puk ſich ſein Elfenbett in einer Roſenknospe bereitet, während all' die Blumen ſtärker duften in der linden Sommernacht. Es iſt eine Welt, in der alle Figuren aus dem großen, wachen Leben vorkommen, aber grotesk vergrößert oder verkleinert, je nach dem Faſſungsvermögen des Kindes und dem Bedürfnis des Phantaſten.

Hier iſt, ſagt Nodier ſelbſt irgendwo, Odyſſeus, der weit-

gereiſte, aber er iſt zuſammengeſchrumpft zum kleinen Däumling, deſſen ungeheure Reiſe darin beſteht, daß er über den Milcheimer ſchwimmt; hier iſt Othello, der ſchreckliche Frauenmörder, aber ſein ſchwarzer Bart iſt blau geworden; er hat ſich in den entſetzlichen Ritter Blaubart verwandelt; hier iſt Figaro, der gewandte Geſell, der den Vornehmen ſo keck unter die Augen tritt, nur iſt er zum Kater umgewandelt, aber der geſtiefelte Kater iſt, wenn auch weniger unterhaltend, pſychologiſch faſt ebenſo intereſſant wie er.

Keiner von Frankreichs Schriftſtellern in der romantiſchen Periode ſteht in einem deutlicheren Verwandtſchaftsverhältnis zu der deutſch-engliſchen Romantik als Nodier. Wer ihn nicht kennt, muß, um ſich eine Vorſtellung von ihm zu bilden, ſich Walter Scotts Spukgeſchichten und Hoffmanns kühne Phantaſien ins Gedächtnis rufen. Doch ſelbſtverſtändlich iſt damit Nodiers Eigenart nicht bezeichnet. Dieſe beſteht darin, daß bei ihm die Darſtellung des romantiſchen Stoffes nicht ſelbſt romantiſch iſt — ſie iſt im Gegenteil ſtreng attiſch, klaſſiſch einfach, ohne beſondre Farbe, ohne irgenwelche Leidenſchaft, ohne einen Schleier von Edinburghs Nebeln wie bei Scott, oder von Berlins Weinkellerdunſt wie bei Hoffmann. Seine Eigentümlichkeit als Stiliſt iſt die, daß, während rings um ihn die jungen Romantiker die Sprache verſinnlichten und die Idee durch das Bild verdrängten, er ſeine wildeſten romantiſchen Einfälle in der klaren, einfachen Sprache Pascals und Boſſuets niederſchrieb. Was für ein eifriger Verfechter der neuen Richtung in der Litteratur Nodier auch war — in ſtiliſtiſcher Hinſicht verblieb er konſervativ und drückte die Phantaſtik des neunzehnten Jahrhunderts in der ſtrengen, durchſichtigen Weiſe aus, die dem ſiebenzehnten eigen war. Kühn bis zum Rande des Wahnſinns in ſeinen Einfällen, iſt er vorſichtig und klar in der Form. Eine Märchendichtung von ihm gleicht, wie Prosper Mérimée es treffend ausdrückte, „dem Traum eines Skythen, von einem altgriechiſchen Dichter erzählt.“

Seine „Ines de la Sierras“ ist eine Geistergeschichte, die vor anderen derartigen die vollendete Schönheit des Stoffes voraus hat. Der Eindruck von Grauen, den die unerklärliche Erscheinung erweckt, ist gemischt mit der Anziehungskraft, welche die rührende Grazie derselben ausübt; das Anmutige und das Schreckliche in der geheimnisvollen Gestalt Ines de la Sierras neutralisieren sich zwar nicht; aber beides im Verein wirkt mit einer eigentümlichen Macht, und diese Vereinigung ist überhaupt das Geheimnis von den Effekten dieses Dichters. Nur schade, daß Nodier die schöne Erzählung durch einen kleinlichen und unwahrscheinlichen Schluß verdorben hat, der das Gespenst rationalistisch wegbeweist. Nicht die vor 300 Jahren ermordete junge Tänzerin ist es, die um Mitternacht in dem öden Schloß umgeht, sondern eine junge, lebendige Spanierin, die zufällig denselben Namen führt, und die durch eine Kombination der abenteuerlichsten und unglaublichsten Umstände sich tanzend und weißgekleidet im Schlosse zeigt. In diesem Ausweg steckt ein echter lateinischer Rationalismus, aber er ist, so zu sagen, nur pro forma angebracht. Eine Erzählung wie „Ines de la Sierras“ beweist im übrigen gerade aufs Deutlichste den poetischen Fortschritt der damaligen Zeit in Vergleich mit dem achtzehnten Jahrhundert, welch' letzteres sogar in der Poesie dem Unnatürlichen so feind war, daß Voltaire sich für einen reformatorischen Wagehals hielt, als er in seiner „Semiramis“ das lächerliche Gespenst des Ninus bei helllichtem Tage ein paar Alexandriner durch ein Theatersprachrohr hinausrufen ließ.

Von Nodiers phantastischen Erzählungen scheint „La fée aux miettes“ mir die vorzüglichste. Gewiß ist sie zu lang und breit, denn man liest nicht ohne Schwierigkeit ein in wilden Arabesken sich schlängelndes Phantasiestück, das 120 Seiten in Quartformat einnimmt; gleichwohl fühlt man sich durch große Partien gespannt und gefesselt. Der Rahmen dieser Geschichte ist folgender: ein armer, gutmütiger Gemütskranker erzählt das Märchen seines Lebens; doch dessen abenteuerlicher Inhalt bringt uns den Rahmen ganz

Digitized by Google

in Vergeſſenheit. Alle Saiten des Menſchenlebens kommen hier wild und ſchrill zum Tönen. Es iſt, als ob das Leben ſelbſt an uns vorüberzöge, aber wir ſehen Alles von der verkehrten Seite, von dem ungewöhnlichen, wenn auch nicht unberechtigten Standpunkt des Traums, der Viſion, der Fieberphantaſie.

In Granville in der Normandie lebt der ehrſame Zimmermann Michel, gut und einfältig von Herzen. In der Stadt wohnt eine kleine alte Zwergin, häßlich und verrunzelt, welche die Überbleibſel vom Frühbrot der Schulkinder ſammelt und darum „die Broſamenfee" genannt wird. Schon vor vier, fünf Jahrhunderten ward ſie dort in der Stadt geſehen, wo ſie ganz in derſelben Weiſe lebte. Immer von Zeit zu Zeit tauchte ſie wieder auf. Ihr hilft der junge Mann mit kleinen Summen aus, und ſie unterſtützt ihn zum Entgelt mit allerlei weiſen Ratſchlägen, redet ſtets, als ob ſie ſterblich in ihn verliebt ſei, und bittet ihn, ihr die Ehe zu verſprechen, damit er auf dieſe Weiſe einmal wieder zu ſeinem Geld komme. Sie ſchenkt ihm ihr Bild, ein magiſches Bild, das ihr durchaus nicht gleicht, ſondern die Fee Belkis vorſtellt, dieſelbe, die in alter Zeit Königin von Saba war und die den weiſen Salomon ſo ſehr liebte. In dies Bild einer ſchönen, magiſch ſtrahlenden, verlockenden Frauengeſtalt verliebt der Jüngling ſich; wo er im Leben geht und ſteht, begegnet ihm ihr Name, und will er reiſen, ſo heißt ſelbſt das Schiff „die Königin von Saba." Er wandelt umher in Träumen von ſeiner Belkis befangen, wie wir alle in Träumen wandeln: unſre Chimäre, unſer Ideal, unſre fixe Idee ſcheint ebenſo den Anderen nur Tollheit.

Unſchuldig des Mordes angeklagt, der in einem Wirtshaus und in demſelben Zimmer begangen wurde, in welchem er ſchlief, wird der arme Michel zum Tode verurteilt. Er ſoll gehängt werden und wird unter dem Johlen des Pöbels zum Galgen geführt. Da verkündigt man ihm, daß, nach einem alten Brauch, einem zum Tode Verdammten das Leben geſchenkt wird, falls ein junges

Frauenzimmer ſich über ihn erbarmt und ihn zum Manne nehmen will. Und ſieh! da iſt Folly-Girlfree, das luſtige, hübſche Mädchen, das ihm immer gut war; ſie nähert ſich dem Schafott, ſie will ſein Leben retten. Doch er bedenkt ſich. Auch er hat Folly-Girlfree von Herzen gern, ſie iſt gut und ſchön; aber er liebt ſie nicht, liebt nur Eine, glüht heimlich für ſein nie geſehenes Ideal, die Fee Belkis. Zärtlich und dankbar blickt er Folly an, wägt Pro und Contra, und — bittet ſich aus, gehängt zu werden. Dies Überlegen mit dem Strick um den Hals, dies „Beſſer gut gehängt als ſchlecht verheiratet", wie Shakeſpeare es ausdrückt,[1] iſt hier mit einem lieblichen Humor durchflochten, mit einer naiven und idealen Lebensphiloſophie, die man nicht ſo leicht vergißt, denn in Augenblicken zuckte ſie jedem Mann einmal durchs Hirn.

Michel hält ſchon den Hals hin — da kommt unter Lärm und Geſchrei die Broſamenfee herangeſtürzt, ſämtliche Gaſſenjungen der Stadt im Gefolge, um den Beweis für die Unſchuld des Verurteilten beizubringen. Er heiratet ſie aus Dankbarkeit; doch kaum hat in der Brautnacht die Thüre ſich hermetiſch zwiſchen ihm und ſeiner ſteinalten Gemahlin geſchloſſen, als Belkis im Brautſchleier ſeinem Lager naht.

„Ach, Belkis, ich bin verheiratet; ich bin der Mann von der Broſamenfee."

„Ich bin die Broſamenfee."

„Ach nein, das iſt unmöglich, du biſt ja faſt eben ſo groß wie ich."

„Das kommt davon, daß ich mich ſtrecke."

„Aber dies prachtvolle goldne Lockenhaar, das über deine Schultern ſtrömt, Belkis? Das hat die Fee nicht."

„Nein, denn das zeig' ich nur meinem Mann."

---

[1] Many a good hanging prevents a bad marriage.
(„What you will." I, 5.)

„Aber die zwei großen vorſtehenden Zähne der Fee, o Belkis, die ſind' ich zwiſchen deinen friſchen, duftigen Lippen nicht."

„O, das iſt ein Luxus, der ſich nur für das Alter ſchickt."

„Und dieſe faſt tötende Seligkeit, die mich an deiner Seite erfaßt, Belkis? Die fühlt' ich bei der Fee nie."

„Laß dich das nicht wundern", lautet die lachende Antwort, „denn bei der Nacht ſind alle Katzen grau."

Und ſo iſt ſein Leben bei Tag und Nacht zwiſchen der weiſen, alten Fee und der ſchönen, jungen Königin von Saba geteilt, bis er endlich die ſingende Alraunenwurzel findet und, dem Irrenhauſe entſchlüpft, unter ihrem Geſang in den Himmel der Fee und ſeiner Belkis ſteigt.

Nicht wahr, dies iſt Wahnwitz? aber ein wunderbar ſeelenvoller Wahnwitz. Was iſt dieſe Fee, welche Broſamen ſammelt? — Iſt ſie die Weisheit, iſt ſie die Reſignation und Pflichterfüllung? Iſt ſie die unvergängliche Geduld, die zum Genie wird? Iſt ſie die Treue, die ſich in das Glück wandelt, welches ihr Lohn iſt? Sie iſt wol ein wenig von dem Allen und kann gerade darum ſich zu Jugend und Schönheit und ſeliger Luſt verwandeln. Ungefähr ſo iſt es gedichtet oder geträumt.

Wo ſich Nodier auf der Höhe ſeines Schaffens befindet, hat ſeine Einbildungskraft einen ausgelaſſeneren, übermütigeren Schwung; ſie begnügt ſich nicht damit, den Inhalt regellos durcheinander zu werfen, ſie ſtellt ihn in einer geſprächig-barocken, der Sache ſelbſt ſpottenden Form dar. Kein Franzoſe kommt dem, was die Engländer und die Deutſchen „Humor" nennen, ſo nahe wie Nodier. Zuweilen iſt er wie beſeſſen von phantaſtiſchem Mutwillen. Nicht genug, daß er in ſeiner Erzählung die Welt der gewöhnlichen Vorſtellungen auf den Kopf ſtellt; er ſpielt ſogar mit dem Verhältnis, in welchem er ſelbſt zu ſeiner Erzählung ſteht, ſpöttelt über die Zeitgenoſſen, läßt tauſend Andeutungen fallen, philoſophiert über die Illuſionen des Daſeins, Alles durch die bloße Form der Mit-

Digitized by Google

teilung. Selbſt die Buchdruckerkunſt nimmt er zu Hilfe, um das Phantaſtiſche recht hervortreten zu laſſen, oder um die abſolute Herrſchaft ſeiner Subjektivität über den Stoff deutlicher nachzuweiſen und gleichſam in keinem einzigen Punkte — nicht einmal in dem handwerksmäßig und durch Maſchinen hergeſtellten Medium — irgend eine Äußerlichkeit ſtehen zu laſſen, worin nicht die ſouveräne Perſönlichkeit des Erzählers ihre Laune geltend macht. Er hatte eine ganze Buchdruckerei nötig, um ſeine berühmte Erzählung „Der König von Böhmen und ſeine ſieben Schlöſſer“ herausgeben zu können. Er befiehlt — und die Buchſtaben werden ſo lang, daß ſie die ganze Seite bedecken; er gebeut — und ſie werden winzig klein; er läßt ſeine Stimme erſchallen — und ſie erheben ſich voll Angſt; er wird ſchwermütig — und ſie fallen ſchräg um; ſie werden zu Illuſtrationen, die nicht vom Text getrennt werden können; Gruppen von lateiniſchen und gotiſchen Lettern wechſeln mit einander ab, je nach der Stimmung; manchmal ſtehen ſie auf dem Kopf, ſo daß man das Buch umwenden muß, um weiter leſen zu können; manchmal lehnen ſie ſich ſo genau an den Text an, daß ein Hinuntergehen zur Treppe folgendermaßen gedruckt ſteht:

Danach
ging
unſer
Held
ganz
niedergeſchlagen
die
Treppe
hinunter.

Es iſt intereſſant in Nodiers, von ſeiner Tochter verfaßten Biographie den thatſächlichen Elementen nachzuſpüren, wonach er ſeine phantaſtiſchen Erzählungen geformt hat. Nur ſelten liegt wie bei „Ines de la Sierras“ etwas Wirkliches, eine Landſchaft oder

ein altes Schloß, dem Erdichteten zu Grunde. Nodier ſtudierte die betreffenden Lokalitäten auf einem Ausflug, den er 1827 mit ſeiner Familie nach Spanien machte. Mitunter iſt der Ausgangspunkt eine Sage; eine ſolche liegt z. B. „Trilby“ zu Grunde und es iſt bezeichnend, daß dieſe Sage Nodier von dem franzöſiſchen Überſetzer Walter Scotts und Byrons, Pichot, erzählt wird. Die Idee zu „Smarra“ bekam Nodier, als er ſeinen Portier in Paris, einen alten Invaliden, der zu krank war, um anders als in einem Stuhle ſitzend zu ſchlafen, von ſeinem Alpdrücken und ſeinen Traumgeſichten erzählen hörte. Das Modell zu der „Broſamenfee“ war eine alte Magd, die zu Nodiers Kindheitserinnerungen aus dem Vaterhaus gehörte und die ſeinen 60jährigen Vater wie einen leichtſinnigen Jüngling zu behandeln pflegte. Die alte Deniſe behauptete, daß, bevor ſie in dies Haus gekommen, ſie bei einem Monſieur d'Amboiſe, Gouverneur von Château-Thierry, gedient habe; und da ſie, wenn ſie auf dies Kapitel zu reden kam, in ihre eignen Erlebniſſe Erinnerungen der wunderbarſten Begebenheiten und längſt vergangener Sitten hineinvermengte, ſtellte man des Spaßes halber Nachforſchungen nach jenem merkwürdigen Gouverneur an. Die ſtädtiſchen Archive wieſen nach, daß nur ein einziger Gouverneur dieſes Namens exiſtiert habe, der allbereits im Jahre 1557 geſtorben ſei. Man ſieht, wie aus dieſem drolligen Sachverhalt die Erzählung von der Fee ſich bildete. Das unbedeutendſte faktiſche Element, eine Landſchaft, eine Sage, ein Traum, eine Lüge, ein Stäubchen genügte für Nodier, um daraus ſeine Fee und ihren Hofſtaat zu bilden.

Der liebenswürdige, geiſtreiche Mann, deſſen Haus eine Reihe von Jahren hindurch der Sammelplatz für die 1830 auftauchende litterariſche Generation war, und den jeder Anfänger, jedes junge Talent aufſuchte, um Protektion zu finden und möglicherweiſe die Vergünſtigung zu erlangen, der auserleſenen Geſellſchaft, die ſich Sonntag Abends im Hauſe einfand, eine Ballade oder ein Proſa-

ſtück vorleſen zu dürfen, vertritt das Extrem der romantiſchen Phantaſterei in der franzöſiſchen Litteratur der damaligen Zeit. Das Phantaſtiſch-Übernatürliche, welches das Grundweſen der Romantik in Deutſchland ausmachte, bildet in Frankreich nur den einen ihrer Pole oder richtiger: es iſt ein einzelnes Element in der franzöſiſchen Romantik, bei einigen ihrer berühmteſten Repräſentanten ein ſchwaches und untergeordnetes, bei anderen ein ſtärker hervortretendes, aber hier wie dort ein konſtantes Element. Es kommt gleich von Anfang an bei Victor Hugo in ſeinen Hexenſabbath-Balladen zum Ausbruch, es tritt kräftig zu Tage in ſeiner großen „Legende der Jahrhunderte", doch hiſtoriſch aufgefaßt, indem die Legende hier nur naive Geſchichte iſt; es ſchimmert ſelbſt bei dem ſtreng rationellen Mérimée hervor, halb verborgen in „La Venus d'Ille", klarer in „La Vision de Charles XI." und „Les âmes du purgatoire"; es beherrſcht als halb ſeraphiſche, halb wollüſtig blutige Schwärmerei Lamartines „La chute d'un ange"; es erfüllt Quinets pantheiſtiſch-neblichten „Ahasverus"; es findet ſich bei George Sand ſchon in „Conſuelo" und mit dem Alter in den ſchönen Märchen ein, die ſie für ihre Enkel niederſchreibt; es beſchäftigt ſelbſt den plaſtiſchen Gautier in den zahlreichen Novellen, bei denen er ſich von Hoffmann inſpirieren läßt, und es krönt als Swedenborgſcher Spiritismus Balzacs großes naturaliſtiſches Werk „La Comédie humaine" mit einem Roman wie „Séraphitus-Séraphita." Doch bei Keinem hat es die naive Urſprünglichkeit und die friſche, dichteriſche Kraft wie bei Nodier.

V.

Der neue dichterische und künstlerische Durchbruch hatte fremde und inländische Quellen. Die Einwirkung vom Ausland her ist die auffälligste.

Wie schon erwähnt, eignete das junge Geschlecht sich das Fremde, das, obgleich alt, sich bisher in Frankreich nicht Eingang verschafft hatte, sowie das, was nun die Gegenwart durch seine Neuheit fesselte, auf einmal an und nahm es mit einem Eifer auf, dessen Größe dem Unterschied gleich kam, in welchem die neue Erscheinung sich von der steifen Regel der früheren Litteratur abzeichnete. Vor den Augen der jungen Schule bildete sich ein Farbenglanz, worin alle Farben sich in einer gewissen übereinstimmenden Weise brachen. Die Strahlen, die hindurchdrangen, veränderten zugleich die Farbe.

Vor allen anderen war Shakespeares Name frühzeitig im Munde der Romantiker die entscheidende Losung geworden. A. W. Schlegel hatte Shakespeare die Bahn gebrochen; denn in seinen berühmten Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur, die auch in französischer Übersetzung erschienen, war er der erste gewesen, der ihn verherrlichte und erklärte. Der Franzose Mercier, „der Prophet des Romantismus", stimmte mit Leidenschaft in diesen Ton ein, Villemain und später Guizot folgten derselben Spur; Nachahmungen und Übersetzungen, letztere getreuer als diejenigen früherer Jahrhunderte, trugen das ihre dazu bei, den Namen und die Kunst des großen Briten populär zu machen. Noch zu Beginn der zwanziger

Digitized by Google

Jahre war man so weit zurück, daß englische Schauspieler, die im Theater Porte-Saint-Martin Shakespeare zu spielen versuchten, mit dem Rufe empfangen wurden: „Sprecht französisch! Nieder mit Shakespeare! Er war einer von Wellingtons Adjutanten!“[1] Doch wir haben gesehen, daß ihren Nachfolgern nur wenige Jahre später eine glänzende Aufnahme zu teil wurde. In die Zwischenzeit fällt unter anderm Beyles hartnäckiger Kampf, um Shakespeare die schuldige Anerkennung zu verschaffen, und die Herausgabe des Blattes le Globe, das anfangs dreimal wöchentlich, darnach als Tageblatt als das Organ des jüngeren Geschlechts wirkte und unter dem Beistand von dessen vorzüglichsten Kräften den Feldzug für die neuen Prinzipien außerordentlich tüchtig leitete.

Beyle, der trotz seiner Paradoxie einer der klarsten und originellsten Köpfe der Zeit ist, drückt seine Bewunderung für Shakespeare entschieden aus, ohne sich deshalb eines Mangels an Pietät für Racine schuldig zu machen, den er als Shakespeares Gegenbild aufstellt. Er weist nach, daß die Momente vollständiger Illusion, die sich während einer Theatervorstellung einfinden können und sollen, bei Shakespeare häufiger sind als bei Racine, und daß das eigentliche Vergnügen bei einem tragischen Schauspiel von diesen kurzen Illusionsmomenten und der Bewegung, welche sie in ihren Intervallen im Gemüt des Zuschauers hinterlassen, abhänge. Was hauptsächlich das Entstehen der Illusion hindert, ist die Bewunderung, welche die schönen Verse einer Tragödie erregen. Man muß sich die Frage klar machen: Was ist die Aufgabe für den dramatischen Dichter, schöne Entwickelungen in wohlklingenden Versen zu geben oder menschliche Regungen wahr zu malen? — Und er geht in seiner Beantwortung dieser Frage weiter als späterhin die romantische Tragödie unter Victor Hugo und Alexander Dumas sich bewegte, indem er den Vers als Form für das tragische

[1] Stendhal, „Racine et Shakespeare“. S. 215.

Drama abſolut verwirft. Sobald die Tragödie ihre Wirkung darin ſucht, ein genaues Gemälde der Gemütsbewegung zu geben, muß ſie, nach ſeiner Anſicht, vor allem darauf hinarbeiten, Gedanken und Gefühle mit größter Klarheit auszudrücken. Doch dieſe Klarheit wird durch den Vers beeinträchtigt. Beyle führt Macbeths Worte gegenüber Banquos Schatten, der auf ſeinem Platze ſitzt, an: „the table is full“, und behauptet, daß Reim und Rhythmus zur Schönheit einer ſolchen Stelle nichts hinzuthun können. Augenſcheinlich entſprach ſpäter Vitet, und nicht Hugo, dieſem ſeinem dramatiſchen Ideal.

Beyle rät keinem, Shakeſpeare nachzuahmen. Was man an ihm nachahmen ſoll, iſt nur ſeine Fähigkeit, die Welt, inmitten welcher er lebte, zu ſtudieren, ſeine Kunſt, den Zeitgenoſſen jene Art Tragödie zu geben, deren ſie bedurften; denn auch nun, 1820, lebe das Bedürfnis nach einer beſtimmten Art von dramatiſchem Schauſpiel, ſelbſt wenn die Zeit des Dichters, eingeſchüchtert durch den großen Ruf eines Racine, nicht wage, dies von ihm zu fordern. Nur wenn man ſein Zeitalter ſtudiert und ihm Genüge leiſtet, ſei man in Wahrheit romantiſch. Denn „der Romantizismus“ ſei die Kunſt, der Welt diejenigen litterariſchen Werke zu ſchenken, die, nach dem gegenwärtigen Zuſtand ihrer Anſchauungen und Gewohnheiten, ihr das größtmögliche Vergnügen zu gewähren vermögen, während der Klaſſizismus den Leuten eine Litteratur darbiete, die ihren Urahnen den größtmöglichen Genuß bereite. Racine war zu ſeiner Zeit romantiſch, Shakeſpeare ſei romantiſch, erſtens weil er den Engländern von 1590 die blutigen Entſcheidungen, welche die Bürgerkriege mit ſich führten, darſtellte, ferner weil er eine Reihe meiſterlicher, bis ins feinſte abſchattierter Bilder gegeben habe, von den zarten Regungen des Herzens an bis zum Weſen der gewaltigen Leidenſchaften. Die romantiſche Theorie beſtehe ſomit nicht darin, England oder Deutſchland nachzuahmen, ſondern darin, daß jedes Volk ſeine ihm eigentümliche, dem nationalen Charakter entſprechende

Litteratur habe, gleichwie wir Alle Kleider tragen, die uns angepaßt und für jeden eigens gefertigt sind. — Wie man sieht, ist für Beyle die Romantik fast ganz gleichbedeutend mit dem Begriff moderne Kunst. Eigentümlich für den obenerwähnten eingewurzelten Hang des romantischen Charakters zur Klassizität ist seine wiederholte Behauptung, daß man „romantisch" in Hinblick auf die Ideen sein müsse, denn dies sei „die Forderung des Jahrhunderts", dagegen müsse man klassisch in der Ausdrucksweise, der Sprachform und den Redewendungen bleiben; denn die Sprache sei Überlieferung und darum so gut wie unveränderlich. Man solle sich bestreben, wie Pascal, Voltaire und La Bruyère zu schreiben.[1]

In verschiedenen Varianten formulieren die bedeutendsten Mitarbeiter des „Globe" die Definition von dem sich vorwärts kämpfenden Romantismus in Übereinstimmung mit einander, wie auch mit Beyle. Zu der Zeit, da Hugo noch königlich gesinnt, christlich und konservativ war, war „le Globe" bereits revolutionär, philosophisch und liberal. Der erste, der im „Globe" daran ging, das Programm des Romantismus zu geben, war Thiers, der, wie es in der Regel bei einem litterarischen oder künstlerischen Durchbruch geschieht, sogleich die Worte Natur und Wahrheit als Losung aufstellte. Er bekämpft in der bildenden Kunst das akademische, das symmetrische, fordert in der dramatischen Poesie die historische Wahrheit, ungefähr dasselbe, was man später unter Lokalfarbe verstand. Duvergier de Hauranne bestimmt in einem Artikel „Über das Romantische" den Klassizismus als Routine, den Romantismus als Freiheit, nämlich als Freiheit für die verschiedenartigsten Talente (Hugo und Beyle, Manzoni und Nodier), sich in ihrer ganzen Eigentümlichkeit zu entfalten. Während Ampère den Klassizismus als Nachahmung, den Romantismus als Originalität definiert, versucht ein Anonymus (aller Wahrscheinlichkeit nach Sis-

[1] „Racine et Shakespeare". S. 115, 117, 218 Anmerkung.

mondi) eine ſtrengere Definition zu geben, indem er bemerkt, daß das Wort Romantismus nicht gebildet worden ſei, um die litterariſchen Werke zu bezeichnen, worin irgend eine Geſellſchaft ihren Anſchauungen Ausdruck gab, ſondern daß es nur diejenige Litteratur in ſich begreift, die ein treues Bild der modernen Civiliſation giebt. Da dieſe, ſeiner Überzeugung nach, in ihrem Weſen ſpiritualiſtiſch iſt, ſo ſei der Romantismus als der Spiritualismus in der Litteratur zu definieren. Mit jugendlicher Gewaltſamkeit und in dreiſteren Ausdrücken tritt der ſpätere Verfaſſer der „Barrikaden", der zwanzigjährige Vitet, auf, indem er das Weſen des Romantismus beſtimmt. Es bedeute ſchlichtweg Unabhängigkeit in Kunſtangelegenheiten, individuelle Freiheit in der Litteratur. „Der Romantismus iſt", ſagte er, „der Proteſtantismus in der Litteratur und Kunſt;" und augenſcheinlich denkt er dabei ausſchließlich an das Losreißen von einer päpſtlichen Autorität. Der Romantismus, fährt er fort, iſt weder eine litterariſche Doktrin noch eine Parteiſache, ſondern das Geſetz der Notwendigkeit, der Veränderung, des Fortſchritts: „In zwanzig Jahren wird das ganze Volk romantiſch geſinnt ſein; ich ſage das ganze Volk, denn die Jeſuiten zählen nicht zum Volk."

Es beſteht, wie der Leſer ſieht, kaum ein Nuance-Unterſchied zwiſchen dieſen Definitionen und derjenigen, zu welcher Victor Hugo gelangte: „Der Romantismus iſt der Liberalismus in der Litteratur"; und man wird ſich nicht wundern, daß der „Globe" die Vorrede zu „Cromwell" mit dem Ausdruck begrüßte: „Die Bewegung hat nun ſogar Herrn Hugo erfaßt." In Wirklichkeit brachte er ihr von ſeiner Seite nicht viel mehr als den Sieg.[1]

Nächſt Shakeſpeare war Walter Scott der engliſche Dichter, deſſen Einfluß wenn nicht am tiefſten, ſo doch am deutlichſten war. Er bahnte ſich den Weg über die Grenze hier wie überall. Der

[1] Man vergleiche Th. Ziesing: „Le Globe de 1824 à 1830" passim.

große Schotte hatte schon früher in Deutschland, Italien und Dänemark Bewunderer gefunden, die, beseelt von einem lebendigen Nationalgefühl und mit volkstümlichen und sittlichen Idealen vor Augen, den Ton seiner Romane anschlugen. Die Waverley-Romane begannen schon 1814 zu erscheinen, bereits 1815 werden sie von La Motte Fouqué in germanisch-junkerlicher Richtung nachgeahmt, 1825—26 erscheinen Manzonis „Promessi Sposi", 1826 beginnt der Däne Ingemann zum Besten eines kindlichen Nationalgefühls und nicht weniger kindlichen Royalismus die Herausgabe seiner romantisch-historischen Erzählungen, in denen der Geist Walter Scotts sich wunderlich mit dem Stil Fiesoles mischt. Beinah sofort nach ihrem Erscheinen machten die Waverley-Romane in der Übersetzung großes Glück in Frankreich. Scotts Name war so populär, daß im Anfang der zwanziger Jahre die Theaterdirektoren die Dichter aufforderten, nach seinen Romanen Schauspiele zu „arrangieren". Das mißlungene Drama „Emilia" von dem Dichter aus der Übergangszeit Soumet war eine solche Bearbeitung nach Walter Scott. Das junge romantische Geschlecht fühlte sich übrigens am meisten von denjenigen Eigenschaften der Romane angezogen, die man in den protestantischen Ländern nicht am höchsten geschätzt hatte: dem malerisch beschreibenden Talent und dem mittelalterlichen Ton. Walter Scott gefiel in Frankreich, weil man bei ihm eine reiche Auswahl von Harnischen und Bogen, ein buntes Kostüm und die romantische Architektur alter Burgen fand. Seine nüchterne Lebensanschauung, seine protestantische Sittlichkeit, die ihm in Deutschland und im Norden Leser gewann, übersah oder mißbilligte man. Beyle war der erste, der scharfe kritische Einsprache gegen Scott erhob. Er prophezeihte ihm, trotz des augenblicklichen Lärms, den man um seinen Namen machte, nur einen kurzwährenden Ruhm; denn nach seiner Meinung bestand Scotts Talent mehr in der Fähigkeit, die Kleidung der Leute zu schildern und ihre Gesichtszüge zu malen, als darin, ihr Gefühlsleben wiederzugeben und uns ihre

Leidenſchaften zu zeigen. Gewiß könne und ſolle die Kunſt niemals die Natur Zug für Zug nachmalen; ſie bleibe immer eine ſchöne Unwahrheit; doch Walter Scott halte ſich gar zu wenig an die Wahrheit; ſeine leidenſchaftlichen Perſonen ſcheinen ſich vor ſich ſelbſt zu ſchämen, ſie entbehren der Sicherheit und der Dreiſtigkeit, ſie haben allzuwenig natürliche Züge. Ziemlich bald begann man denn auch, Scott vorzuwerfen, was Balzac ſpäter oft gegen ihn geltend macht, daß er die Frauen und ihre Leidenſchaften nicht zu ſchildern verſtehe oder jedenfalls nicht wagte, dieſe Leidenſchaften mit ihrer Wonne, Qual und Buße inmitten einer Geſellſchaft zu ſchildern, die ein übertriebenes Gewicht auf litterariſche Ehrbarkeit legte.[1] Diejenigen ſeiner Romane, die in der modernen Zeit ſpielten, machten keinen Eindruck; man hielt ſich an „Ivanhoe", „Quentin Durward", „die ſchöne Maid von Perth" und einige andre. Was man beſonders an dem fremden Dichter ſchätzte, war, daß er die beiden früheren Formen des größern Romans — die erzählende, deren Kapitelüberſchriften förmliche Auszüge waren und in welcher der Erzähler immer den Kopf hervorſtreckte, und die Briefform, die alle Konflikte und Leidenſchaften zwiſchen ein „Theurer Freund!" und ein „Ihr ergebner . . ." einzwängte — durch den dialogiſierten dramatiſchen Roman erſetzte. Die größten Talente unter den jungen franzöſiſchen Dichtern offenbaren ſeinen Einfluß. Derjenige unter ihnen, der in moraliſcher Hinſicht England am nächſten ſtand, Alfred de Vigny, ſchrieb ſeinen Roman Cinq-Mars, der unter Richelieu ſpielt, ein unterhaltendes, doch jetzt veraltetes Werk, worin der Gegenſatz von gut und böſe alle anderen Gegenſätze verdunkelt und worin der mangelnde Blick für Richelieus Größe als Staatsmann auffallend iſt. Scotts allſeitige Charakteriſtik vermißt man im höchſten Grade; an ihre Stelle iſt ein lyriſches Element getreten:

[1] Siehe Beyle: Racine et Shakespeare, S. 249, die eignen Worte Balzacs in der Vorrede zu „La Comédie humaine" und die Äußerungen ſeines Alter-Ego, Daniel d'Arthez, in „Les illusions perdues".

die Verherrlichung einer jugendlich unbesonnenen Ritterlichkeit, der altfranzösischen Bravour. Gleichzeitig mit de Vigny ließ Prosper Mérimée den großen Schotten auf sich einwirken und verfaßte unter diesem Einfluß seine „Chronik unter Karl IX. Regierung", eine Mosaik lebenswahrer Situationen, ein Werk, dessen Geistesrichtung noch weiter entfernt von der Scotts liegt. Mérimée sucht in der Geschichte die starken und gewaltigen Leidenschaften um ihrer selbst willen auf, nur mit dem französisch-romantischen Nebenzweck, die Spießbürger durch die unverhohlene Schilderung aufzureizen; seine Charakterzeichnung ist meisterhaft scharf und knapp, die Darstellung kalt, unter dem Trotz gegen alle moralische Konvenienz ausgeführt.

Es ist bekannt, daß Alexander Dumas späterhin in vielen leichten, unterhaltenden Romanen — z. B. in „Die drei Musketiere" — auf seine Weise sich Scotts Farbenreichtum und historischen Stil aneignete. Weniger bekannt ist dagegen, daß Balzac, der Begründer des modernen französischen Romans, ganz wie de Vigny und Mérimée sich von dem in der Geschichte des Romans Epoche machenden fremden Meister angezogen fühlte. Er wollte in seine Spur treten, ohne ein bloßer Nachahmer zu sein. Er glaubte, in dem beschreibenden Genre, welches die Romantik von neuem zu Ehren brachte, recht wohl mit Scott wetteifern zu können, und traute sich die Fähigkeit zu, dem Dialog ein ganz andres Leben zu geben. Bei Walter Scott fand sich nur ein Frauentypus; in Frankreich würde derjenige, der sich darauf werfe, historische Romane zu verfassen, die glänzenden Laster und bunten Sitten des Katholizismus den dunkeln Gestalten des Kalvinismus in der leidenschaftlichsten Periode der französischen Geschichte einander gegenüberstellen können. Auf diese Weise war er gegen Einförmigkeit gesichert. Endlich faßte er, dessen Geist stets über Riesenwerken brütete, den Plan, jeden Zeitraum von Karl dem Großen bis auf die Gegenwart in einem oder mehreren Romanen darzustellen, die

eine zuſammenhängende Kette bilden ſollten; es war eine ähnliche Idee wie die, welche ſpäter Freytag in ſeinem Werk „Die Ahnen“ in Beziehung auf Deutſchland verwirklichte. Ein Glied dieſer Kette ſollte der erſte Roman ſein, den Balzac mit ſeinem eignem Namen herausgab, „Les Chouans“, worin die Kämpfe in der Vendée zur Revolutionszeit geſchildert werden, und der 1829 erſchien, juſt in demſelben Jahr wie „Cinq-Mars“ und „Chronique du règne de Charles IX.“ Andre Bruchſtücke des geplanten großen Werkes ſind die viel ſpäter herausgegebenen Bücher „Sur Cathérine Médicis“ und „Maître Cornelius“, ein Roman, in welchem Balzac, in direktem Wettſtreit mit Walter Scott, Ludwig XI., dem der fremde Dichter, ſeiner Auffaſſung nach, Unrecht gethan, eine Hauptrolle ſpielen läßt. Dieſe Bücher, die an und für ſich betrachtet einen gewiſſen Wert haben und lebendige, gründliche Charakterſtudien enthalten, zeigen doch, daß, wenn Balzac ſeinen Plan, die Vorzeit ins Leben zu rufen, ausgeführt hätte, ſeine Bedeutung in der Litteraturgeſchichte des Jahrhunderts eine ganz untergeordnete geweſen ſein würde; man hätte ihn einfach zu Walter Scotts Schülern gezählt.

Auch bei Victor Hugo riefen die Scottſchen Vorbilder den Wunſch hervor, einen großen hiſtoriſchen Roman zu verfaſſen. Er beſchloß, demſelben als Mittelpunkt die alte Kathedralkirche von Paris zu geben, deren Übertünchung ihn mit Schrecken erfüllt hatte, und für deren hiſtoriſch-monumentales Weſen er eine ähnliche Schwärmerei hegte, wie Goethe ſeinerzeit für den Straßburger Münſter und Oehlenſchläger für die Domkirche von Roeskilde. Laut des Kontrakts mit einem Buchhändler ſollte dieſer jetzt ſo berühmte Roman im April 1829 abgeliefert werden; Hugo vermochte den Kontrakt nicht einzuhalten, bekam zuerſt eine Friſt von fünf Monaten, dann eine weitere bis zum 1. Dezember 1830 gegen Bezahlung einer Strafe von 1000 Frcs. wöchentlich, wenn der Roman bis dahin nicht fertig ſei. Am 27. Juli hatte er ſeine

Digitized by Google

Vorarbeiten in Ordnung und begann mit der Niederschrift; Tags darauf brach die Julirevolution aus; Hugos Haus war dem Kugelregen ausgesetzt, bei dem Umzug in eine andre Wohnung ging das Buch mit all' seinen Aufzeichnungen zum Roman verloren. Er bekam eine weitere Frist von drei Monaten, ließ sich daheim auf unbestimmte Zeit verleugnen, sperrte seine schwarzen Kleider ein, um nicht ausgehen zu können, schlüpfte in seine Arbeitsjacke, kaufte sich eine Flasche Tinte und arbeitete, ohne irgend einen Besuch zu machen oder zu empfangen, bis zum 14. Januar 1831, wo die Tintenflasche leer und der Roman fertig war. Nur ein einziges Mal während dieser Zeit hatte er sich eine Zerstreuung gegönnt, das war, als er ausging, um die Minister Karls X. verurteilen zu sehen; doch um seinen Vorsatz nicht untreu zu werden, hatte er an diesem Tag seine Bürgermiliz-Uniform angezogen.

Schon von frühester Jugend an hatte Hugo einen tiefen Eindruck von Walter Scott empfangen. In einer Besprechung von „Quentin Durward", die er mit 21 Jahren schreibt, äußert er die höchste Bewunderung für Scotts historischen Sinn, sittlichen Ernst und dessen dramatische Form. Gleichwohl findet sich ein Satz darin, wodurch er gleichsam den Schritt angiebt, um den er selbst die Kunst weiterführen zu können hofft. Derselbe lautet: „Nach Walter Scotts malerischen aber prosaischen Roman erübrigt es noch, eine andere Art von Roman zu schaffen, die unserer Meinung nach schöner und vollendeter sein wird. Das ist der Roman, der Drama und Epos in Einem ist, der wohl malerisch, aber zugleich poetisch, wohl wirklich, aber zugleich ideal, wohl wahr, aber zugleich groß ist und der Walter Scott und Homer in sich begreift." Die letzten Worte, die in echt Hugoscher Weise, durch ihre Übertreibung die Wirkung verderben, dürfen uns nicht hindern, den klaren Blick des jungen Schriftstellers für das, was er selbst einmal im Romanfach zu leisten imstande sei, anzuerkennen. Er scheint gefühlt zu haben, daß seine Romane große Gedichte in Prosa sein würden,

Digitized by Google

eher große maleriſche Legenden als Bilder aus der Wirklichkeit, wie die Scotts.

„Notre Dame de Paris“, welches Werk den Zweck hatte, ein Bild von dem Leben und den Sitten zu Paris im 15. Jahrhundert zu geben, iſt das Produkt einer großartigen architektoniſchen Phantaſie. Hugos Hang zum Mächtigen und Koloſſalen hat hier einen paſſenden Gegenſtand gefunden. Er beſeelt dieſe Kirche, füllt ſie mit dem Hauche ſeines Geiſtes, ſo daß ſie ein lebendiges Weſen wird; und wie man aus einem einzelnen Wirbelknochen oft eine ganze Tiergeſtalt konſtruieren kann, ſo beſchwört ſein Hirn, indem es von jener Kirche ſeinen Ausgangspunkt nimmt, das ganze umliegende Paris herauf, das längſt verſchwunden iſt. Die Zuſtände des Glaubens und Aberglaubens, der Sitten und Künſte, der Geſetze und des Herzens in jener alten Zeit ſind in breiten, kräftigen Zügen gemalt, ohne beſondere Schärfe, aber mit jener Art Magie, die überwältigt. Die Menſchengeſtalten ſind geniale Grundriſſe zu Charakteren, im Stil der Epopöe, in halb übernatürlicher Größe ausgeführt. Walter Scotts ehrbare und bürgerliche Menſchlichkeit iſt durch einen farbentrunknen Künſtlergeiſt, ſein frommes Gemüt durch Leidenſchaftlichkeit im großen Stile erſetzt, die, ohne geſtillt zu werden, auf die eiſerne, blinde Notwendigkeit hindeutet, auf jene ἀνάγκη, die in die Wand der Kirche geritzt iſt und uns Alle, den Zigeuner wie den Prieſter, die Schönheit wie das Tier, Phöbus wie Quaſimodo, Jahrhundert für Jahrhundert unter ihren ehernen Tritten zermalmt.

Noch ſtärker als Walter Scott ergriff Byron. Das heftige Element von Leidenſchaft in ſeinen Gedichten, das im Zuſammenhang mit den Unregelmäßigkeiten ſeines Lebens ſtand; Childe Harold und noch mehr Lara, die vom Finger des Schickſals gezeichnete Perſönlichkeit, die, in geheimnisvoller Schwermut brütend, ihren Stolz und ihre Qual von Land zu Land ſchleppt; dieſer Typus in ſeinen Byronſchen Formen, phantaſtiſch vergrößert durch

all das, was von Mythen und Gerüchten an dem Leben des Dichters klebte: dies war es, was die Jugend, die Hugo geweckt oder um sich geschart hatte, bezauberte. Ihrer wenige waren die Kritischen, die wie Beyle — übrigens ein großer Bewundrer Byrons — behaupteten, daß er „als Verfasser von regelmäßigen, tödlich langweiligen Tragödien" durchaus nicht der Häuptling der Romantiker sei. Unmittelbar nach Byrons Tode hatte schon die ganze Horde der französischen unbedeutenden Poeten sich über die beiden Themata Griechenland und Lord Byron hergemacht und das ganze Jahr hindurch fortgefahren, dieselben mit so viel Eifer zu besingen und mit so wenig Fähigkeit, die Eigentümlichkeit des Verstorbenen zu verstehen und zu charakterisieren, daß Sainte-Beuve im Globe gegen Mißbrauch der Worte: Byron, Freiheit, Trauerhymne u. dgl. Protest einlegen mußte. Sowol Hugo wie Lamartine hatten bei der Nachricht von Byrons Tod ihren Gefühlen für ihn Ausdruck gegeben, ersterer in einem Artikel, letzterer in einem Gedicht. Beide legten zu jener Zeit bei der Schilderung von Byrons Dichterpersönlichkeit das Hauptgewicht auf seinen Skeptizismus und Pessimismus; keiner von ihnen scheint einen tieferen Eindruck von Byrons Manneswerken empfangen zu haben; die frische, beißende, politisch-religiöse Satire in Don Juan blieb 1824 überhört und unverstanden, sowohl von ihnen wie von so vielen Anderen. Doch während Hugo vor allem bemüht ist, den Gegensatz zwischen der Poesie Byrons und der des 18. Jahrhunderts nachzuweisen — „der Unterschied zwischen dem Lachen Byrons und Voltaires ist der, daß Voltaire nicht gelitten hatte" — ist Byron für den weichlichen und halbwegs gläubigen Lamartine noch der gefallene Engel. Lamartines „Fünfter Gesang von Childe Harold", worin er die Byronschen Töne anzuschlagen bestrebt ist, zeigt, inwiefern er die Ähnlichkeit zwischen sich und dem englischen Lord zu finden glaubte, nämlich in der romantisch heroischen Persönlichkeit. Er benützt Byrons Maske, um hinter derselben dem Zweifel und den revolu-

tiönären Sympathien Ausdruck zu geben, die nur ſchwach in ſeinen poetiſchen Meditationen aufblitzen, die er aber bald in ſeinem eignen Namen ausſprechen ſollte. Übrigens lockte wahrſcheinlich die Erinnerung an Byron ſowohl ihn wie Hugo nach dem Orient; letzterer begnügte ſich mit dichteriſchen Fahrten; Lamartine ſetzte eine großartige Reiſe in Szene, zu welcher er ſich mit fürſtlicher Pracht ausrüſtete. Lamartine wie Hugo empfingen indes von Byrons letzten Werken, wie auch von ſeinen letzten Thaten und ſeinem Tode einen tiefwirkenden politiſchen Eindruck.

Spuren Byronſchen Einfluſſes finden ſich genug bei der Mehrzahl der in jener Zeit debütierenden Dichter; doch war die Originalität dieſes jungen produktiven Geſchlechts ſo bedeutend, daß Byrons Zerriſſenheit, die als anſteckendes Beiſpiel überall zu verführen wußte und Nachahmung und Affektation in ſo manche Litteratur ausſäete, von dieſen Geiſtern abprallte. Nur Einer war unter ihnen, in deſſen Ohren gerade dieſe Byronſchen Töne wie Grüße von einem verwandten Geiſte klangen, und dies war, eigenthümlich genug, der eleganteſte und ariſtokratiſchſte unter ihnen und der ausgeprägteſte Pariſer von ihnen allzuſammen: Alfred de Muſſet. Die meiſten von dieſen hervorragenden Individualitäten ſind außerhalb Paris geboren: Victor Hugo und Nodier in Beſançon, George Sand in Berry, Balzac in Tours, Gautier in Tarbes, Lamennais in der Bretagne, Sainte-Beuve in Boulogne-ſur-Mer; und dieſe bringen, jeder auf ſeine Weiſe, einen kräftigen Fond von Provinzialismus mit, der ſich von Byronſchem Einfluß nicht durchdringen läßt, obgleich man ihn — übrigens in äußerſt verſchiedenen Formen — bei George Sand und Th. Gautier verſpürt. Mérimée, der in Paris geboren iſt, wurde frühzeitig allzuſtark abgekühlt, um von Byrons poetiſchem Naturell beeinflußt zu werden, er wurde zumeiſt aus zweiter Hand, durch Stendhal von dem Negativen in ſeinem Weſen angezogen. Doch in keinem ſpiegelt ſich Byron ſo klar wie in jenem bleichen, ſchlanken Pariſer Kind, das all die Schwachheit

und all die auserlesene Anmut besitzt, die sich bei vornehmen Geschlechtern in den letzten Erben vorfinden, mit denen der Stamm ausstirbt. Byron war als echter Engländer im Anfang seines Auftretens Spiritualist gewesen, geistig und melancholisch; das Sinnesleben nimmt nur einen geringen Platz in den Poesien seiner Jugend ein. Erst in seinem Mannesalter, nachdem er Italien besuchte und sich in den romanischen Ländern niederließ, wird seine Dichtung, wie die Goethes in Venedig, sensuell und frech und derb. Umgekehrt bei Musset: er nimmt in seiner Jugend jene Art von brutalem Realismus, der zuweilen in Byrons späterer Poesie hervortritt zum Ausgangspunkt und wird nach und nach mehr geistig in seiner Poesie. Auf seiner Höhe ist er, sowohl als Beobachter wie auch als Erotiker, feiner als Byron, seine Dichtung ist von einer raphaelischen Schönheit, die Byron weder erreicht noch sucht. Er ist der französische, schwächere, anmutigere Byron, wie Heine der deutsche, kleinere, mutwilligere, witzigere Byron, wie Paludan-Müller der dänische, satirische, orthodoxe, loyal-conservative Byron ist. Musset leidet wie ein Jüngling, klagt wie ein Weib; er ist, wie der Bildhauer Auguste Préault ihn einmal nannte, „Fräulein Byron".

Shelley, dessen Name erst viel später nach Frankreich drang, blieb dieser Generation gänzlich unbekannt. Was die Seeschule betrifft, so war Sainte-Beuve, welcher frühzeitig in die englische Sprache eingeweiht und der kritischste Geist von allen war, der einzige, der den Werth dieser naturliebenden und nach Wirklichkeit trachtenden Schule fühlte, der sich etwas von ihrem Wesen aneignete und bemüht war, sie durch einzelne Übersetzungen populär zu machen. Brizeux, der Dichter der Bretagne, erinnert an die Schule, ohne sie jedoch gekannt zu haben.

Von Deutschland aus war der Einfluß weniger stark als von England, und diesem Lande gegenüber ist die freie Behandlung der Eindrücke noch leichter nachweisbar. Man sah Deutschland über-

schattet von den alten teutonischen Eichen; um seine Quellen und Flüsse schwebten Elfen, die weißen Gewänder im taufrischen Grase nachschleifend; in seinen Bergen wohnte das Gnomenvolk, und auf den Gipfeln derselben hielten die Hexen ihren Sabbath. Deutschland war das Land der Walpurgisnachtsträume. Von Goethes Werken wurde nur ein einziges viel gelesen, nämlich Werther, in welchem der exaltierte Ausdruck der Leidenschaft hinriß. Werther erschien wie ein René, weil man ihn — der doch so viel älter war als René — durch die René-Gestalt kennen lernte; und diese Anschauungsweise beraubte ihn seiner Frische und näherte ihn dem Childe-Harold-Typus. Die Figur des Faust nahm einen Druck in gleicher Richtung an; diese mächtige Gestalt, die ganz Europa imponierte, war den Franzosen vollkommen fremd und wurde nie nach ihrem Wesen aufgefaßt. Die französische Poesie hatte sich niemals um die Kämpfe und Leiden des Forschergeistes gedreht. Und dieser deutsche Doktor, der naiv genug ist, den Teufel in einem Pudel zu sehen, sentimental genug, religiöse Gefühle auf Margarethas Schwelle zu hegen, und doch gewissenlos genug, die Verführte zu verlassen und ihren Bruder im unehrlichen Zweikampfe zu töten, war viel zu unfranzösisch, um verstanden zu werden. Was für Einwendungen Männer der klassischen Schule gegen Goethes Faust richteten, erhellt aus den Verteidigungsartikeln. „Wie viele Menschen", heißt es in einem Artikel von Duvergier de Hauranne, „macht nicht schon die bloße Vorstellung von einem Pakt mit dem Teufel gefühllos für die Schönheiten dieses Meisterwerkes! Sie begreifen nicht, daß man eine solche Unwahrscheinlichkeit ungerügt hingehen lassen kann, und doch sahen sie, ohne die geringste Einwendung, seit ihrer Jugendzeit, wie Agamemnon seine Tochter opfert, um günstigen Fahrwind zu bekommen!" An den klassischen Aberglauben war man gewöhnt, aber von dem mittelalterlichen fühlte man sich abgestoßen. Groß war auch die Zahl derer, die Goethes Werke, ohne sie zu lesen, als unzivilisierte Poesie verwarfen. Der stupide An-

greifer der Romantiker, der Sekretär der französischen Akademie, Auger, brachte noch im Jahre 1825 die Mitglieder der Akademie zum Lächeln durch einen Ausfall gegen die Romantiker, „diese Liebhaber der schönen Natur, die gerne den Apollo von Belvedere mit einer ungeheuerlichen Statue des heiligen Christophorus vertauschten und mit größtem Vergnügen Phädra und Iphigenie für Faust und Götz von Berlichingen dahingäben", indem er letztere Titel mit burlesker Betonung wie barbarische Namen aussprach. Die Bewunderung der Romantiker für Faust war indes, wie schon angedeutet, unfruchtbar. Obwohl Gérard de Nerval den ersten Teil des großen Drama zur höchsten Zufriedenheit des alten Goethe übersetzte, und obwohl Delacroix' Gemälde von Faust und Mephistopheles, die durch die Luft reiten, ebenfalls die Bewunderung des alten Dichters und Kenners erregte, läßt sich in der französischen Litteratur jener Zeit nur spärlich (wie bei Quinet) der Einfluß von Goethes Faust nachweisen.

Wiewohl es scheinen könnte, daß Schiller durch seine Berührungspunkte mit Rousseau und seine blühende dramatische Rhetorik den Franzosen leichter zugänglich war als Goethe, so schlug er doch nur in geringem Grade bei dem jüngeren Geschlechte durch. Alle seine dramatischen Werke wurden zwar bearbeitet und aufgeführt, aber dies geschah unmittelbar bevor die eigentliche romantische Schule sich bildete; und die halbromantischen Dichter der Übergangsperiode, die, je nach Lust und Laune, seine Stücke zu regulären Tragödien im herrschenden Geschmack zustutzten, verpfuschten seine Werke, anstatt das Verständnis für dieselben zu erschließen. Aus der „Jungfrau von Orleans" und aus „Don Carlos" fabrizierte Soumet eine „Jeanne d'Arc" und eine „Elisabeth von Frankreich;" „Fiesco" wurde von Ancelot bearbeitet und mißhandelt, „Wallenstein" von Liadières; aber weder die Klassiker noch die Romantiker fühlten eine Befriedigung von dem Resultat, und selbst der strenge Beyle, der sich doch bestrebte, zu den Quellen zu gehen, urteilt, daß Schiller in zu

hohem Grade dem altfranzöſiſchen Geſchmack gehuldigt habe, als daß er ſeinen Landsleuten, die Tragödie, wie ihre Sitten ſie verlangten, hätte geben können. Für Schillers wirkliche Größe mangelt ihm vollſtändig der Blick; er war augenſcheinlich des Deutſchen viel zu wenig mächtig, um „Wallenſtein“ verſtehen und genießen zu können, und im übrigen ließ er ſich, wie ſo manche Andre unter den Jüngeren, bei ſeinen Lobpreiſungen in ſo hohem Grade durch die Rückſicht auf das leiten, was die Klaſſiker am meiſten ärgern konnte, daß er Werners „Luther“ als dasjenige neuere Drama preiſt, das Shakeſpeare am nächſten kommt, und den Verfaſſer des Stückes einen bei weitem größeren Dichter nennt als Schiller.

Außer Goethe machte unter allen gleichzeitigen Dichtern Deutſchlands nur E. Th. A. Hoffmann einen tieferen Eindruck. Ja, für die Franzoſen wurde Hoffmann der Deutſche par excellence. Tieck war zu unbeſtimmt, Novalis zu geheimnisvoll, als daß ſie in Frankreich ein Publikum wie z. B. in Dänemark hätten finden können; doch Hoffmann verband mit dem unberechenbar Phantaſtiſchen, das für die Franzoſen ein vollſtändig neues poetiſches Element war, die ſcharfe Sicherheit in den Konturen, die ihnen zuſagte, und die an ihren Landsmann, den Lothringer Callot, erinnerte. Hoffmanns künſtleriſcher Muth, der die Caprice bis zum Äußerſten durchzuführen wagt, gewann ſie ihm. Er war grell, er ſcheute nicht die ſtärkſten Wirkungen und war in all' ſeiner Zügelloſigkeit kleinlich genau, wie eine bildliche Darſtellung der Verſuchungen des heiligen Antonius, von Breughel oder Teniers ausgeführt; er kam, im Gegenſatz zu Novalis, den Franzoſen durch ſeinen Berliner Rationalismus entgegen, der ſo verwandt mit dem franzöſiſchen iſt; es war eine Art von Verſtandesmethode ſelbſt in ſeiner Tollheit. Darum hatte er allein unter allen deutſchen Dichtern Nachfolger, faſt könnte man ſagen Schüler, in Frankreich. Schon Charles Nodier verriet, wie wir ſahen, ſich ſtark beeinflußt durch Hoffmanns Phantaſieſtücke; ſpäter iſt Gérard de Nerval noch in

weit höherem Grade dieſem Einfluß unterworfen, und er zeigt ſich deutlich in Gautiers Novellen. So originell letztgenannter Dichter überhaupt auch iſt, ſo ſtand er, der kaum ein deutſches Wort konnte, doch in verſchiedenen Perioden ſeines Lebens unter deutſchem Einfluß. Wie ſeine Jugendnovellen („Romans et Contes“) an Hoffmann erinnern, ſo erinnert vieles in ſeinen „Emaux et Camées“ an Heinrich Heine. Außerdem hatte Goethes Weſtöſtlicher Divan ihm in ungewöhnlichem Grade imponiert. Was ihn am meiſten bei Goethe anzog, war die künſtleriſche Unanfechtbarkeit, die in den ſpäteren Lebensjahren des Dichters hervortrat.

Digitized by Google

VI.

Es waren indes nicht die Eindrücke vom Ausland, die am meiſten zu der großen poetiſchen Renaiſſance beitrugen; nein, es war die Wiederauffindung, die Entdeckung einer nationalen Größe, deren Vorhandenſein niemand geahnt hatte. Wie durch den Beginn der neuen Zeit, als die erſten Statuen aus der Erde gegraben wurden, die ſie ſo lange verborgen hatte, der Stoß zum italieniſchen Humanismus gegeben war, ſo wurde der Anſtoß zu einer gänzlichen poetiſchen Revolution in Frankreich vom Jahre 1819 an gegeben, als André Chéniers Poeſien aufgefunden, geſammelt und herausgegeben wurden. Es fiel wie Schuppen von den Augen der Zeitgenoſſen, als dieſe ſeelenvollen joniſchen Gedichte volle 26 Jahre nach dem Tode ihres Sängers ans Licht gezogen wurden; all' die poetiſchen Abgötter aus der Kaiſerzeit, Delille und all' die Poeten der naturbeſchreibenden Lehrgedichte, fielen auf ihr Angeſicht und brachen in Stücke. Ein Frühlingshauch von dem alten Hellas, dem wirklichen, eigentlichen Griechenland, drang nach Frankreich und befruchtete die Atmoſphäre. Der Alexandriner, der im achtzehnten Jahrhundert ſo ſchlaffe und kraftloſe, im ſiebzehnten Jahrhundert ſo ſteife und ſymmetriſche Vers, offenbarte geheimnisvolle Harmonien, eine feine, geſchmeidige Feſtigkeit, einen kühnen und ſinnlichen Reiz und, da die Cäſur nicht mehr regelmäßig nach dem ſechſten Fuße fiel, Gedanken- und Versabſatz nicht mehr ſtets zuſammentrafen, eine Mannigfaltigkeit, die niemand ſich hätte träumen laſſen. Die Ideen und Gefühle waren modern, doch der Geiſt, in

welchem ſie künſtleriſch dargeſtellt waren, war antik. In dieſer Miſchung war das bewegende Prinzip verborgen, das eine ganze poetiſche Evolution derſelben Art hervorrufen konnte, wie diejenige, welche Ronſard im ſechzehnten Jahrhundert durch einen ähnlichen Ausgangspunkt angebahnt und ins Werk geſetzt hatte. In dieſer Poeſie begegneten ſich der Geiſt der neuen Zeit und der des Altertums, doch hatten ſie ſich eine Zuſammenkunft weitab von dem Wege gegeben, auf welchem die antike und moderne Poeſie im Zeitalter Ludwigs XIV. einander geſucht. Der Name André Chénier verdunkelte mit ſeinem reinen Glanz all' die anderen Namen der bisher geprieſenen Poeten. Ein Geiſt war aus dem Grabe erſtanden mit den Strahlen des Genies um ſeine Stirn und mit der Märtyrerglorie um ſein Haupt und wies dem jungen Geſchlecht den Weg nach dem gelobten Land der neuen Poeſie.

André Marie de Chénier, geboren in Konſtantinopel (Galata) 1761, war der Sohn einer ſchönen geiſtreichen und lebhaften Griechin — ihr Mädchenname war Santi L'Homaka.[1] Sein Vater war der franzöſiſche Konſul in der Türkei, ein hervorragender Gelehrter. Schon als ganz kleines Kind kam André nach Frankreich und wurde in einer ſchönen Gegend bei Languedoc erzogen. Er vergaß ſeine Mutterſprache; doch als er in der Schule zu Paris anfing, ſie von neuem zu lernen, faßte er ſie ſo behend, daß er ſie mit ſechzehn Jahren vollſtändig beherrſchte und ſich ganz in ihre Litteratur vertiefte. Er war in ihr völlig ſo heimiſch wie in der ſeines Vaterlandes. Mit zwanzig Jahren trat er in die Armee als „adliger Kadett" (Cadet gentilhomme), eine Art Unterlieutenant, lag mit ſeinem Regiment in Straßburg in Garniſon und benützte ſeine Freizeit zu philologiſchen Studien; doch der nüchterne Umgang mit den Offizieren, das Garniſonsleben, das den Geiſt eher erſchlaffte als anregte, nagte an ihm; ſchon nach Verlauf eines halben

[1] Thiers war ein Enkel (Tochterſohn) ihrer Schweſter.

Jahres kehrte er nach Paris zurück; und da sich um diese Zeit eine Krankheit in ihm zu entwickeln begann, deren Heilung ein strenges und ruhiges Leben erforderte, nahm er seinen Abschied. Doch diätische Enthaltsamkeit und Unthätigkeit paßten nur schlecht für einen Jüngling, der mit allen Leidenschaften einer lebhaften Jugend den wissenschaftlichen und künstlerischen Hang eines genialen, rastlosen Geistes verband. Er unternahm mit Freunden eine zweijährige Reise nach der Schweiz und Italien mit einem langen Aufenthalt in Rom. Neue Krankheitsanfälle, die ihn in Neapel ereilten, verhinderten ihn, Griechenland, das eigentliche Ziel der Reise und seiner Sehnsucht, zu erreichen. Als er anfangs 1785 nach Paris zurückkehrte, fand er im Hause seiner Eltern die beste Gesellschaft von Paris versammelt; hier lernte er den Dichter Le Brun, den Maler David, den Chemiker Lavoisier kennen, außerdem noch eine Reihe von Diplomaten und Obrigkeitspersonen, deren Namen die Revolution bekannt machen sollte; er hatte außerhalb des väterlichen Hauses seinen eignen intimen Kreis von hochbegabten jungen Edelleuten, und endlich suchte er, der in diesen Jugendjahren seine Zeit gleichmäßig zwischen Studien und Zerstreuungen teilte, die leichtlebigste und freieste Gesellschaft der damaligen Zeit auf, die aus großen Herren (dem Herzog von Montmorency, dem Fürsten von Czartorisky u. s. w.), vornehmen Damen (der Herzogin von Mailli, der Fürstin von Chalais u. s. w.), Künstlern, Dichtern, Schriftstellern (wie Beaumarchais, Mercier u. s. w.) und endlich aus jungen, schönen Courtisanen (den von André besungenen Glycère, Rose, Amélie) bestand — eine bunte Gesellschaft, deren Leben und Treiben Rétif de la Bretonne beschrieben hat, und die unter dem Fallbeil ausatmete. Zu diesem Zeitpunkt machte André Chénier überdies die Bekanntschaft eines Mannes, den gleiche Liebe zur Freiheit und gleicher Haß gegen jedes Schreckensregiment augenblicklich zu seinem Freunde machte, die des italienischen Dichters Alfieri, der, begleitet von der Gräfin von Albany, sich just damals

in Paris einfand; und gleichzeitig lernte er die Frau kennen, die er unter dem Namen Camilla in zahlreichen Gedichten besang, pries und anklagte, die Geliebte seiner Jugend, Madame de Bonneuil, an die ihn eine stürmische und langwährende Leidenschaft band. Mit vierundzwanzig Jahren hat André oft auf ihrem Landgut zu ihren Füßen gekniet, wenn sie zur Harfe eine Romanze aus damaliger Zeit von der Liebe Schmachten und Wonne sang.

Im Jahre 1787 wurde er zum Gesandtschaftsattaché in London ernannt, wo er sich wegen seiner Isoliertheit und Abhängigkeit in hohem Grade unglücklich fühlte; er erlebte dort den Ausbruch der Revolution, der ihn elektrisierte, und kehrte, voll reicher Zukunftshoffnungen, nach Paris zurück. Das Bewußtsein seiner Dichtergabe war schon früher in ihm erwacht; nun begann er größere dichterische Kompositionen höchst verschiedener Art, doch alle streng antik im Stil, anzulegen und auszuführen. Schon früher hatte die französische Litteratur zweimal zur Antike zurückgegriffen: das erste Mal zu Ronsards Zeit, als man das Altertum mit dem bunten Flitter der italienischen Renaissance ausstattete; das andere Mal zu der Zeit Racines, als man das Altertum mit Hofgepränge und Ceremoniell ausrüstete. André Chénier, in dessen Adern echt griechisches Blut floß, der seine Muttersprache wie französisch las und schrieb und der, vielleicht der einzige im ganzen Land, das alte Hellas weder durch lateinische Brillen noch durch den Puderstaub der Perrücken des 17. Jahrhunderts sah, sprengte ohne Anstrengung, naiv wie ein junger Apollo, die Auffassung von der Antike und dadurch auch die vom Wesen der Poesie, die rings um ihn herrschte. Er verstand, daß die Dichter Griechenlands die Volkssprache geredet und geschrieben hatten, und daß ihre auf Selbstbeschränkung beruhende Formvollkommenheit etwas Grundverschiedenes von dem Respekt für willkürliche, herkömmliche Verbote sei. Er bezeichnet im Verhältnis zum Stil des achtzehnten Jahrhunderts eine ähnliche Reaktion und Erneuerung in der Poesie wie Thorwaldsen in der Bildhauer-

Digitized by Google

kunſt; er war gleichwie Thorwaldſen in zahlreichen Einzelnheiten ein Nachahmer und Benützer der Antike; aber er übertrifft ihn an Gefühlsbewegung, an ſinnlicher Wärme und an Pathos.

Vor 1789 zeigt André Chénier ſich in ſeinen Gedichten vornehmlich als Erotiker mit einem Anſtrich von Senſualismus, als Elegiker und Idyllendichter. Sein poetiſches wie menſchliches Weſen entwickelte ſich, als die franzöſiſche Revolution ausbrach und die Luft mit ihrem Donner erfüllte. Er war in dem philoſophiſchen Geiſt erzogen, der nach Voltaires Wirken in der Geiſtesariſtokratie herrſchte; er hatte die Gefühle geteilt, welche ausgezeichnete Franzoſen bewogen, die Sache der amerikaniſchen Freiſtaaten zu verfechten; nun begrüßte er mit der reinſten Begeiſterung die neue Ära der Freiheit, die zu erleben er ſich ſo lange geſehnt. Er faßte die Freiheit als die unbedingte Denk- und Religionsfreiheit auf. Hinlänglich belehrt durch „die achtzehn Jahrhunderte, welche theologiſche Thorheiten mit Blut gefärbt hatten; ohne Achtung für einen Prieſterſtand, welchem Bekenntnis er auch angehöre," überzeugt, daß die Mitglieder jedes ſolchen Standes „ſich gegen das Glück und die Ruhe der Menſchheit verſchworen haben," will er „das deſpotiſche und theokratiſche Joch zerbrechen." Er war unerfahren und edelmütig genug, um das Zuſtandebringen dieſes Reſultates für möglich zu halten ohne Bruch mit der ſtrengen Botmäßigkeit der Geſetze.

Im erſten Jahre nach der Revolution widmete er noch der Poeſie ſeine meiſte Zeit. Er hatte eine vorübergehende Liebe zu einer jungen ſchönen Dame gefaßt, Madame Gouy d'Arcy, die er in einer bekannten Elegie verherrlichte; aber bald drängte die Politik alle anderen Beſchäftigungen und Leidenſchaften in den Hintergrund. Im Jahre 1792 richtete André, der das bevorſtehende Schreckensregiment ahnte, in einem Zeitungsartikel einen heftigen Angriff gegen die Jakobiner. Als ſein jüngerer Bruder, der bekannte Dichter der Revolutionszeit, Marie-Joſeph Chénier, der eine

Digitized by Google

Rolle im Jakobinerklub ſpielte, ſich verpflichtet fühlte, ſeine Bundesgenoſſen zu verteidigen, nahm André mit ſtolzer Rückſichtsloſigkeit den hingeworfenen Handſchuh auf. Zwar glückte es den Freunden der Brüder, die feindliche Polemik zwiſchen ihnen zu einem raſchen Abſchluß zu bringen, indes dauerte die Spannung noch eine zeitlang fort. Früher waren ſie ſtets innig verbunden geweſen; doch für André, wie für die Römer des Altertums, mußten die Bande des Blutes reißen, wo es eine politiſche Idee galt. Beim Ausbruch der Revolution hatte ſein Bruder ihm die Tragödie „Brutus und Caſſius" dediziert; André erklärte ſich in ſeiner Erwiderung auf dieſe Zueignung mit der Naivetät der damaligen Zeit überzeugt davon, daß der große Brutus ſich gerade ſo ausgedrückt habe wie in dieſem Drama; er nannte die Helden des Stückes „edle Mörder, große Tyrannentöter, welche von den Vielſprechern der Gegenwart nicht mehr verſtanden werden," kurz — er hatte ſich für den Königsmord, wo dieſer notwendig ſei, ausgeſprochen. Aber der Prozeß gegen Ludwig XVI. erregte ſeine volle Indignation; er beantragte, dem König bei ſeiner Verteidigung beizuſtehen; er ſchrieb eine Reihe Verteidigungseingaben für ihn; und André Chénier war es auch, der, als das Todesurteil gefällt war, die Feder für Ludwig führte und den ſchönen, würdigen Brief ſchrieb, in welchem der König die Nationalverſammlung um die Erlaubnis erſucht, wegen ſeines Urteils ans Volk zu appellieren. Es iſt (wie Becq de Fouquières bemerkt hat) bezeichnend, daß drei von Europas hervorragendſten Dichtern: André Chénier, Schiller und Alfieri, welche alle in gleichem Grade Gegner des alten Abſolutismus waren, und welche alle die Revolution mit Begeiſterung begrüßt hatten, 1792 den Plan faßten, König Ludwig zu verteidigen. Marie-Joſeph Chénier war ein weniger bedeutender, leichterer Geiſt, der gerne mit dem Strome ſchwamm und ſich der reichlichen Popularität freute, die ſein Talent, das genau zum Zeitgeiſt paßte, ihm einbrachte. André beſaß einen Mut, der bei gegebenem Anlaß ſich zu trotzigem Stolz ſteigern

konnte, und er war aus jenem Metall, aus dem die Geſchichte Märtyrer formt. Die offenbare Gefahr machte ihn nur noch kühner in ſeinen Angriffen gegen die Machthaber, die in ſeinen Augen Frankreich entehrten. Er veröffentlichte unter ſeinem vollen Namen eine hohnſprudelnde Ode in Veranlaſſung des Feſtes, das die Jakobiner den amneſtierten Soldaten des Regimentes Châteauvieux gaben, die mit Recht als niedrige Verbrecher zur Galeere verurteilt worden waren. Und als Marat ermordet war, als 44 000 Altäre für den „Freund des Volkes" errichtet wurden, fühlte unter Frankreichs Dichtern André Chénier allein ſich angetrieben, Charlotte Corday zu beſingen. Damals war dies eine mutigere Handlung als ſpäterhin.

„O herrliches Mädchen! Griechenland würde deinen Mut bewundern, Marmorblock um Marmorblock von der Inſel Paros losgehauen haben, um deine Bildſäule neben der des Harmodios und Ariſtogeiton zu errichten, und Chöre würden an deinem Grabe in heiliger Begeiſterung die Nemeſis geprieſen haben, die langſam waltende Göttin, welche die Böſen mitten in ihrer Macht ereilt. Doch Frankreich beugt den Hals unter das Fallbeil und hält Gedenkfeſte für das geſchlachtete Ungeheuer."

Der Aufenthalt in Paris war ſeit dem Tode des Königs für André unmöglich geworden. Sein Bruder ſuchte einen Zufluchtsort für ihn in einem entlegenen Häuschen in Verſailles. Hier lebte er eine Zeitlang in ruhiger Einſamkeit, arbeitete an ſeinem großen Gedicht „Hermes", mit dem er ſich ſchon ſeit zehn Jahren beſchäftigt hatte, ohne weiter als zur Ausführung einiger kurzen Bruchſtücke zu kommen und ſchrieb an Fanny (Madame Laurent Lecoulteux), eine junge, in der Nähe wohnhafte Dame, ſeine letzten Liebesgedichte, die den Stempel eines in André Chéniers Poeſien neuen Gefühls tragen: die Melancholie der nicht ſinnlichen Liebe. Der ſeltene Adel und Liebreiz eines ausgezeichneten weiblichen Weſens teilte ſich dieſen wehmütigen, keuſchen Verſen mit. Doch

dieſer ſtille Aufenthalt in Verſailles war in André Chéniers Leben nur die kurze Stille vor dem Orkan.

Seine Beſtrebungen, die Arreſtation einer Dame zu verhindern, wozu das revolutionäre Comité Befehl erteilt hatte, brachten ihn ſelbſt ins Gefängnis. In Saint-Lazare wandte er die Zeit dazu an, ſeine Manuſkripte durchzuſehen und hier ſchrieb er einige ſeiner ſchönſten Gedichte im größten Stil, wie die zwei berühmten an die Herzogin von Fleury, geb. Coigny („La jeune Captive“ und jenes, das in allen Ausgaben den unrichtigen Titel „Mademoiselle de Coigny“ führt), ſowie das bewunderungswürdige Fragment, das beginnt: „Comme un dernier rayon.“ Er wurde vor dem Revolutionstribunal als „Feind des Volks“ angeklagt und zum Tode verurteilt, weil er „gegen die Freiheit und zur Verteidigung der Tyrannei geſchrieben.“ Tags zuvor hatte er folgende Verſe gedichtet:

„Wie ein letzter Sonnenſtrahl, ein letzter Lufthauch einen ſchönen Tag, der zu Ende geht, belebt, ſo ſtimm' ich am Fuße des Schafotts noch meine Leier; vielleicht kommt die Reihe bald an mich; vielleicht wird, eh' die Stunde ihre abgemeſſenen ſechzig Schritte auf der blanken Fläche der Scheibe zurückgelegt hat, der Schlaf des Grabes meine Augenlider ſchließen. Vielleicht wird, eh' die letzte Hälfte des Verſes, den ich nun beginne, niedergeſchrieben iſt, der Sendbote des Todes, der ſchwarze Werber von Schatten für die Unterwelt, dieſe langen, dunkeln Korridore mit meinem Namen füllen . . . . .“

Am Abend des 7. Thermidor 1794, am Tage vor Robespierres Sturz, welcher, einen Tag früher eingetroffen, ihn gerettet haben würde, beſtieg André Chénier das Schafott. Noch auf dem Karren ſoll er dem Maler Roucher, der gemeinſam mit ihm den Tod erlitt, mißmutig geantwortet haben: „Ach! ich habe nichts für die Nachwelt gethan“; doch nach anderen Ausſagen, ſoll er auf dem Schafott ſich auf die Stirn geſchlagen haben mit den Worten: „Pourtant j'avais quelque chose là!“

Obgleich die Proſa-Artikel André Chéniers ungewöhnliche Aufmerkſamkeit erweckt hatten, ſogar im Ausland — Wieland läßt ihn grüßen, der König von Polen ſendet ihm eine Ehrenmedaille — genoß er doch bei Lebzeiten keinen Dichterruhm. Er hatte nicht mehr als zwei ſeiner Gedichte veröffentlicht: die Hymne an David, hervorgerufen durch die Szene im Ballhauſe, und die ironiſche Hymne auf das Regiment Châteauvieux; und von dem Julitag 1794 an, als ſein Haupt vom Rumpfe getrennt wurde, war ſein Name vergeſſen und die Erinnerung an ihn entſchwunden.

Da begab es ſich eines Tages im Jahre 1819, daß Pariſer Buchhändler, die im Begriffe ſtanden, Marie-Joſeph Chéniers jetzt gänzlich veraltete, dramatiſche Werke herauszugeben, das Angebot erhielten, den letzten Band mit einer Beilage „Gedichte eines unbekannten Bruders von Chénier" auszufüllen. Sie erſuchten den bekannten Litteraten Henri de Latouche dieſe Verſe durchzuſehen, und betroffen von ihrer Schönheit begann dieſer Mann nun, nach weiteren Handſchriften Andrés Nachfrage zu halten. So brachte er nach und nach ein altes Päckchen, ein kleines gelbes Heft ums andere ans Licht, veranſtaltete mit Vorſicht und Geſchmack eine Auswahl und bewirkte durch ſeine Ausgabe eine Revolution des poetiſchen Bewußtſeins in ſeinem Vaterland. André Chéniers Name flog rings durchs Land, die Jugend in den Provinzen nicht weniger als die von Paris begeiſterte ſich für die neue poetiſche Offenbarung (man leſe die Schilderung dieſes Enthuſiasmus in Balzacs Roman „Les deux poëtes", der die Einleitung bildet zu „Illusions perdues").

Der längſt verſtorbene Dichter machte nicht nur all' die Lyrik, die im letzten Menſchenalter geſchrieben worden war, veraltet und unmöglich, ſondern ſchlug in idealem Sinne ſelbſt Lamartines ungefähr gleichzeitig herausgegebene erſte „Poetiſche Meditationen" rein aus dem Felde. Denn dieſe Poeſie ging nicht wie jene Lamartines in den Wolken oder über den Wolken vor ſich, ſondern auf der Erde; ſie war rein ohne fromm, ſeelenvoll ohne empfindſam

zu ſein; ſie hatte keine Beziehung zu dem Unendlichen und Abſtrakten, ſie war ohne Myſtizismus wie auch ohne Irreligioſität.

In Andrè Chéniers erſten Werken trat ein heidniſcher Jüngling hervor, der an Apollo und Artemis und insbeſondere an Aphrodite glaubt, und ſtand durch einen Zufall dem Stifter der ſeraphiſchen Schule von Angeſicht zu Angeſicht gegenüber, keineswegs ſpiritualiſtiſch wie er, ſondern epikuräiſch im antiken Sinne des Wortes. Die erſten Frauen, die er beſang, waren keine geiſtreichen und ſchwachbrüſtigen Elviren, wie jene Lamartines, ſondern warmblütig Liebende oder junge, ſchöne Courtiſanen aus den Tagen Ludwig XVI.; nur wurde ſeine Sinnlichkeit nie wollüſtig, noch weniger frivol im Stile der Zeit. Die Orgie trat, wenn er ſie ſchilderte (wie in der 28. Elegie), wie ein Basrelief aus Griechenlands älteſter Zeit hervor. Das junge Weib mit dem aufgelöſten Haar war mit einer Keuſchheit des Stils ausgeführt, wie eine tanzende griechiſche Mänade, und bei der nüchternen Klarheit der Darſtellung verwandelte ſich das Trinkgelage zu einem athenienſiſchen Bacchanal in pariſchem Marmor. Dies ganze Leben trug das Gepräge reiner Schönheit und edler Einfachheit. Jenes Häßliche, das Hugo ſpäter in die Lyrik einführen ſollte, und deſſen Anziehungskraft Lamartine zu einem gegebenen Zeitpunkt nicht mehr widerſtand, fehlte hier ſo vollſtändig, wie Andacht und Myſtik.

Aber auch der Mann, wie er aus Andre Chéniers Manneswerken und -Fragmenten ſprach, bildet einen lebhaften Gegenſatz zu der Lyrik, die 1819 Begeiſterung erweckte. Die Frauen, die er in unvergeßlichen Gedichten verherrlichte, waren Heldinnen oder zum Tode Verurteilte aus der Revolutionszeit. Es war ein männliches Pathos in ſeinen Jamben, das jenes der altgriechiſchen Jambendichter zurückrief, und in den Bruchſtücken ſeines großen Gedichtes „Hermes“ fanden ſich Ausdrücke für eine Lebensanſchauung, die durch ihre antike Wahrheitsliebe und ihren wiſſenſchaftlichen Ernſt den ſchärfſten Gegenſatz zu der romantiſchen und phantaſti-

ſchen Schwärmerei bei Lamartine bildet. Für André ſind die Sterne nicht Blumen auf der Himmelswieſe, ſie ſind ſchlichtweg Welten, die im Strom des Äthers rollen, er nennt „ihr Gewicht, ihre Formen, ihre Entfernung von einander“ und die Geſetze ihrer Anziehungskraft, deren Wirkung er in ſeiner eignen Seele ſpürt. Die Vorſehung ſpricht nicht durch ſie zu den Menſchen herab, das Gebet ſteigt nicht von den Menſchen zu ihnen empor, ſondern die Betrachtung gipfelt in einem mächtigen Eindruck von der Einheit und den geregelten Geſetzen des Weltalles.

André Chéniers Poeſie, die ſo vielfältig der des 19. Jahrhunderts vorgreift — denn ſie iſt entſchieden lyriſch, und das 18. Jahrhundert brachte in Frankreich außer ihm keinen einzigen Lyriker hervor — verleugnet doch nicht den Einfluß von den zwei leitenden Geiſtern des Jahrhunderts: Rouſſeau und Voltaire. Von Rouſſeau ſtammt das Idylliſche bei Chénier, ſeine Hirtenſzenen, die zwar manches von Theokrit entlehnt, aber aus dieſer Quelle doch nur geſchöpft haben, weil Rouſſeau auf den Naturzuſtand zurückgewieſen hatte; von Voltaire ſtammt die Leidenſchaft für die Univerſalität, die André bewog, ſeine Inſpiration bei Newton zu ſuchen und mit Lucretius in einem Lehrgedicht über die Natur zu wetteifern.

Vor allem jedoch ſind es rein künſtleriſche, zum Teil ſogar rein techniſche Vorzüge, wodurch André Chénier ſo befreiend und erneuernd auf die Poeſie des nachnächſten Geſchlechtes einwirkte. Der Alexandriner war in ſeinen Gedichten nicht mehr derjenige Racines; er war durch Durchſchneiden und Enjambements ein viel geſchmeidigerer, freierer, mannigfaltigerer Vers geworden; Cäſuren und Übergänge waren in ſeinen dithyrambiſchen Poeſien mit noch mehr überraſchender Neuheit angewandt, und das Reſultat war eine bisher unbekannte lyriſche Leidenſchaft und lyriſcher Flug. Wohl fanden ſich bei Lamartine Verſuche ſeiner metriſchen Reformen, aber gleichſam unbewußt und ohne die Beſtimmtheit und Präciſion in der Form, die bei Chénier die Jugend entzückte. Alle Diejenigen,

die auf eine bestimmte und plastische Form Wert zu legen verstanden, schworen zu seinem Namen. Sie teilten unwillkürlich die Schriftsteller der damaligen Zeit in zwei Gruppen, eine, die von Frau von Staël abstammte, der vielsprechenden, vielschreibenden Improvisatrize, die, ohne sonderliche Bekümmerung für die Durchbildung des Ganzen, in Einzelheiten einen Wirbel von Ideen und Worten verschwendete, und die jetzt sich bildende Schule, die, mit André Chénier als Vorbild, die strengste künstlerische Gewissenhaftigkeit als ihr Prinzip aufstellte.

Zu dem rein formellen Fortschritt in André Chéniers Poesien kam ein großer Fortschritt in der Farbenwiedergabe. Man hatte bisher im Verse das unbestimmt abstrakte, übersinnliche oder empfindsame Wort dem konkreten, sinnlichen und malerischen Ausdruck vorgezogen; man hatte z. B. gesagt „der Himmel in seinem Zorn"; André Chénier schrieb: „ein schwarzer, umwölkter Himmel"; man hatte geschrieben: „feine Finger", André Chénier zog vor zu sagen: „weiße, lange Finger". Und zu dieser sinnlichen Klarheit in gewissen Bezeichnungen und Beschreibungen kam die Einführung eines neuen Clair-obscur im Ausdruck, nebst Worten und Wendungen, die durch etwas Rätselhaftes oder Geheimnisvolles oder Phantastisches plötzlich neue Aussichten auf einen weiten Spielraum eröffnete.

Was man, mehr von einem menschlichen als von einem künstlerischen Gesichtspunkt, in dieser schönen Poesie vermißt, ist der Ausdruck für den persönlichen Schmerz. Diese Dichtung ist trotz ihres Feuers und ihres französischen Wesens zu abgemessen, zu attisch. Das Häßliche ist zu systematisch ausgeschlossen, und zu dem Häßlichen, dem Schmutzigen zählte der Dichter echt griechisch seine privaten Leiden, seine persönliche Sorge und Melancholie. Nur durch einige Prosa-Aufzeichnungen und Briefe erfahren wir z. B., wie sehr er seinerzeit unter seiner Abhängigkeit in London litt. Er macht diesem Leiden nicht Luft in seiner Poesie. Wenn er sich früher hie und da von seiner Armuth und dem ihm auf-

erlegten Zwang gedrückt fühlte, ſo gab er dieſem Gefühl nur auf Umwegen Ausdruck in Gedichten wie das Idyll „Die Freiheit“ in Theokrits Manier, wo der Hirt ſeine Flöte zerbricht, den Tanz und Geſang der Mädchen flieht, jeden Troſt verwünſcht, weil er ein Sklave iſt. Nur in dieſer Weiſe umſchrieben, geſtattete Chénier ſeinem Kummer, durch ſeine Dichtung hervorzubrechen.[1]

Es iſt unmöglich, einen Begriff von der Natur der Poeſien André Chéniers durch eine Überſetzung zu geben, noch weniger durch ein bloßes Referat in Proſa. Sprachkunſt, Verskunſt, Sprachfarbe gehen verloren. Wenn aber gleichwohl eine eigentümliche Schönheit zurückbleibt, kann der Leſer auf den Wert des Originals ſchließen. Um ein Beiſpiel zu bringen, will ich in gedrängter Faſſung das Gedicht „Der kranke Jüngling“ wiedergeben, das, wie Alles bei Chénier, mit faſt nichts gemacht iſt, und das man doch nie vergißt. Es erinnert in ſeiner Kompoſition an die dritte Scene des erſten Aktes von Racines „Phèdre“, die ein fernes Vorbild geweſen zu ſein ſcheint.

„Apollo, du rettender Gott, du Gott des Lebens und der heilſamen Pflanzen, habe Mitleid mit meinem Sohn, meinem einzigen Kinde, und mit einer trauernden Mutter, die nur für ihn lebte und ihn nun ſterben ſehen ſoll! Du junger Gott, komm ſeiner Jugend zu Hülfe! Stille das brennende Fieber, das ſein ſchuldfreies Leben in ſeiner Blüte verzehrt, und ich will mit dieſen alten Händen meine Onyxſchale zu Füßen deiner Statue aufhängen und jeden Sommer einen weißen Stier auf deinem Altar opfern.

Und du, mein Sohn, biſt du beſtändig ohne Barmherzigkeit? biſt du unerbittlich, willſt du nicht ſprechen? Seit drei Tagen haſt

[1] Wenn Sainte-Beuve in ſeinem Vergleich zwiſchen André Chénier und Mathurin Régnier das Gedicht „Die Freiheit“ auf die Zeit nach dem Aufenthalte in London zurückführt, ſo beruht dies auf einem chronologiſchen Irrtum. Die Unwahrſcheinlichkeit, daß André vor 1790 in London war, hat Becq de Fouquières nachgewieſen.

du nichts gegeſſen, drei Nächte nicht geſchlafen. Kind, willſt du denn ſterben? Soll deine weißhaarige Mutter einſam auf der Erde zurückbleiben, ſoll ſie deine Augen ſchließen und deine Aſche mit der deines Vaters vereinigen? Sprich, mein Sohn, welch' ein Schmerz verzehrt dich? Die Sorge, die man verbirgt, iſt am härteſten zu tragen.

Mutter, Lebe wohl! Ich ſterbe, du haſt keinen Sohn mehr. Eine brennende, vergiftete Wunde verzehrt mich; ich atme nur mit Mühe; ich will nicht ſprechen. Leb' wohl! .... Das Bette peinigt mich, die Decke drückt mich; Alles beſchwert und ermüdet mich. Hilf mir! ich ſterbe. O, wende mich nach der anderen Seite! ich vergehe, welche Qual!

Und vergebens reicht ſie ihm einen Heiltrank, den ein theſſaliſches Weib mit Zauberkünſten bereitete. Doch er beginnt zu ſprechen. Er entſinnt ſich der Ufer des Erymanthos, der Haine mit ihrem Laubwerk, des friſchen Windhauches, der das Waſſer, das Laub und die Falten des Linnengewandes über der jungen Bruſt der Mädchen ſich heben ließ; er erinnert ſich an die Schönheit der leichten, tanzenden Mädchen, endlich an ein göttliches Antlitz. Er ſpricht verwirrt: dieſe Arme, dieſe Blumen, dieſes Haar, dieſe nackten Füße, ſo weiß und ſo ſchön geformt! ich ſoll ſie niemals wiederſehen! Er ſieht ein junges Mädchen vor ſich, die mit langſamen Schritten nach dem Grab ihrer Mutter geht; er hört ihre liebliche Stimme; er fragt ſich, ob ſie auch ſein Grab beſuchen wird.

Und die Mutter erfährt, daß hoffnungsloſe Liebe ihren Sohn krank gemacht: Doch ſag' mir, mein Sohn, was für eine Jungfrau iſt's, die du an den Ufern des Erymanthos ſahſt? Du biſt ja reich und du biſt ja ſchön, oder du warſt es, ehe der Gram die jungen Blumen deiner Wangen welk machte. Iſt es Eglaia, oder die junge Irene mit den langen, lichten Flechten, oder ſollt' es die ſtolze Schönheit ſein, deren Namen ich täglich wiederholen höre, auf die

Digitized by Google

all' die ſchönen jungen Mädchen eiferſüchtig ſind, und die, wie man ſagt, Mütter und Gattinnen nie ohne Angſt in den Tempeln und bei den Feſten ſehen? Sollte es Daphne ſein?

O Götter, halt ein, Mutter, ſchweige! Sie iſt ſtolz, unbeugſam wie die Unſterblichen, ſchön und furchtbar. Tauſend Liebhaber haben ſie angebetet und ſie vergebens geliebt; gleich ihnen würde auch ich hochmütig verſchmäht worden ſein. Nein, laß ſie nie erfahren . . . .

Und doch! o Qual und Tod! Meine teure Mutter! Du ſiehſt, in welchem Jammer ich zu Grunde gehe. Geh' und finde ſie! Deine Züge, deine Jahre werden ſie vielleicht an ihre Mutter erinnern. Nimm dieſen Korb und unſre ſchönſten Früchte, nimm unſern Eros von Elfenbein, nimm unſere Onyxſchale aus Korinth; nimm meine jungen Ziegen, nimm mein Herz, nimm mein Leben, leg' all dies ihr zu Füßen; ſag' ihr, wer ich bin; daß ich ſterbe, daß du keinen Sohn mehr haben wirſt; falle dem alten Mann zu Füßen, ſeufze, bete und rufe Götter, Tempel, Altäre und Göttinnen im Namen des Himmels und des Meeres an — und kehrſt du heim, ohne ihren Sinn gebeugt zu haben: dann leb' wohl, Mutter! dann iſt mein Leben zu Ende."

Sie bedeckt ſeine bleiche Stirne mit Küſſen und Thränen und eilt fort, zitternd vor Furcht und Alter. Doch bald kommt ſie atemlos zurück, ſchon von ferne hört man ihre Stimme: Mein Sohn, mein teurer Sohn! Du bleibſt am Leben. Sie ſetzt ſich an ſein Lager. Und ihr folgt lächelnd der alte Mann, und mit ihm kommt die junge Schönheit, errötend, mit geſenkter Stirne, und wirft einen Blick auf das Lager. Der Unglückliche zittert, wie von Sinnen; er will ſein Haupt unter der Decke verbergen.

„Freund," ſagt ſie, „ſeit drei Tagen ſah man dich bei keinem Feſt. Was haſt du vor? Warum willſt du ſterben? Du biſt krank. Man ſagt mir, daß ich dich heilen kann. Lebe und laß uns

zuſammen eine Familie ausmachen; laß meinen Vater einen Sohn, deine Mutter eine Tochter haben!“

Es iſt unmöglich, einer leidenſchaftlichen Situation eine einfachere, effektfreiere Löſung zu geben.

Eine Grundlage dieſer Art war es, welche die neue romantiſche Schule vorfand, um weiter darauf zu bauen: die edelſte Einfachheit in der Sprache, die Richtigkeit der Zeichnung, eine griechiſche Rhythmik in allen Übergängen, die ſchönen Linien des Basrelief, ungemiſchte Farben und ſtrenge Form.

VII.

Der Dichter, der am früheſten Chéniers Einwirkung verrät, war einer von den künſtleriſch kühnſten Geiſtern der Schule, einer ihrer urſprünglichen Führer, Alfred de Vigny, als lyriſcher Dichter ein Meiſter ohne Fehl. Keuſch, klar, rein und ſtreng, wie ſie iſt, hat ſeine Poeſie etwas an ſich, was das Bild von dem Segeln eines Schwanes, vom Glanz des Elfenbeins, der Reinheit des Hermelins, auf allen Lippen hervorrief, die eine Bezeichnung dafür ſuchten. Er hat die ſtrenge Kunſt, die nüchterne Farbe, das Knappe und Ungeſuchte, das auch Chénier charakteriſiert. Augenſcheinlich fürchtete er, man könne dieſe Eigenſchaften einem Einfluß Chéniers zuſchreiben. Denn obgleich er keine Gedichtſammlung vor 1819 herausgegeben, hat er doch in einer ſpäteren Ausgabe ſeiner Gedichte eine Anzahl derjenigen, die am deutlichſten das Gepräge von André Chéniers Einfluß zu haben ſcheinen, mit einem früheren Datum verſehen, das ſogar bis zu 1815 zurückgeht. Doch ſelbſt abgeſehen davon, daß einzelne Gedichte von André ſchon damals in Chateaubriands „Le génie du Christianisme“ und als Anhang zu Millevoyes Poeſien veröffentlicht waren, ſpricht alle Wahrſcheinlichkeit dafür, daß Alfred de Vigny trotz ſeines im übrigen ſo ſtrengen Charakters (ganz wie in Dänemark Schack Staffeldt, bei ſeiner ſonſt hervortretenden Charakterreinheit) ſeine Gedichte vordatiert habe, um ſich einen ihm nicht gebührenden Schein unbedingter Originalität zu geben; denn die einzelnen Poeſien, die er vor ſeiner erſten Gedichtſammlung veröffentlichte, ſind weit geringer als diejenigen, welche

die früheste (und eine bei weitem frühere) Jahreszahl tragen, ja so viel unbedeutender, daß er sie sogar später von seinen gesammelten Gedichten ausschloß. André de Chéniers Einfluß auf de Vigny ist somit unbestreitbar; er hat viel von der Eigentümlichkeit des spät entdeckten Meisters in sich aufgenommen, indem er sich zugleich von dem hellenischen Archaismus freimachte, der hemmend auf dessen freien Flug wirkte. Das Gedicht „Die Dryade", das er mit der Anmerkung „Idylle in Theokrits Manier" bezeichnete, ist in Wirklichkeit eine Idylle in der Manier Chéniers. Was de Vigny am schärfsten von Chénier als lyrische Individualität unterscheidet, ist der unbedingte Spiritualismus und das stolze, stoische Gefühl des Alleinstehens. Er zeichnete sein Idealbild in Gedichten wie „Moïse", „La colère de Samson" und „La mort du loup". Er ist ganz er selbst in Moses' schmerzlichem Ausruf:

O Seigneur, j'ai vécu puissant et solitaire,
Laissez moi m'endormir du sommeil de la terre!

Ich glaube, die Klage seines tief verwundeten Selbstgefühls in Samsons Zorn über Dalilas Falschheit zu hören. (Seine Dalila hieß Marie Dorval, die große Schauspielerin.) Dreimal schon hat er ihr vergeben; dennoch zeigt sie sich mehr beschämt als verwundert darüber, gleichzeitig sich entdeckt und vergeben zu sehen:

Car la bonté de l'Homme est forte et sa douceur
Écrase, en l'absolvant, l'être faible et menteur.

Und ich lese zugleich seinen Stoicismus und eine Verteidigung seiner Unproduktivität heraus aus den Worten im Gedicht vom Wolfe, der stirbt, ohne einen Schrei auszustoßen:

A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse,
Seul le silence est grand; tout le reste est faiblesse.

Mag immerhin etwas erzwungene Steifheit in dieser seiner Haltung sein, so hat er dieselbe doch aus Stolz angenommen, aus geistigem Adel, in dem Bedürfnis, der Reinheit und Strenge seiner Gesinnung ein Denkmal in seinen Versen zu setzen.

Der Dichter, der die weſentliche Weiterentwickelung von Chéniers lyriſchem Stil unternahm, war als Geiſt ganz verſchiedenartig ſowohl von ihm wie von de Vigny, ſchwellend berauſcht von Selbſtvertrauen. Victor Hugo ſtand in der glücklichen Zeit, da die Morgenröte ſeine dreiundzwanzig Jahre umſtrahlte. Er hat in einem Gedicht (A Mademoiselle J. in „Les chants du Crépuscule“ die Siegesgewißheit, mit der er als lyriſcher Dichter ins Leben hinaus trat, ſelbſt geſchildert:

„Damals ſagte ich zu den Sternen: „O mein Stern, du birgſt dich vergebens hinter einem Schleier, ich weiß wohl, daß du dort oben ſtrahlſt;“ und zum Fluſſe: „Du biſt der Ruhm; aber ſieh, ich komme, und jeder meiner Tage iſt eine Welle deines Stromes.“ Ich ſagte zum Walde: „Du dunkler Wald! gleich dir hab' ich Melodien und Stimmen ohne Zahl,“ und zum Adler: „Sieh meine Stirne!“ und den leeren Bechern rief ich zu: „Ich bin voll von brennenden Ideen, in denen die Seelen ſich berauſchen ſollen.“... Und während ich auf alles um mich her lauſchte, trunken von Blumenduft und Harmonien, hörte ich den Geſang der ganzen Natur in dem Aufruhr und Tumult meiner Sinne ..... Die Erde rief mir zu: Dichter! und der Himmel antwortete von oben: Prophet! Geh, ſprich, lehre und ſegne! Fülle die Urne mit deinen mächtigen Gedanken, gieße ſie aus über Thäler und Berge, gieße ſie ins Neſt der Schwalbe und in den Horſt des Adlers!“

Victor Hugo bemächtigte ſich jenes Verſes, den André Chénier geſchaffen, dieſes durchſichtigen Organs der reinen Schönheit, und unter ſeiner Behandlung ſtrahlte derſelbe in allen Regenbogenfarben. Seltſamerweiſe war es diesmal wieder Griechenland, woher die Inſpiration kam, aber diesmal das neue Griechenland. Unter dem Eindruck des griechiſchen Freiheitskrieges begann Hugo ſeine „Die Orientalen“. Doch wie verſchieden die Sprachbehandlung! Die Worte malten; ſie leuchteten, „vergoldet von einem Sonnenſtrahl“

wie die schöne Jüdin in den Gedichten; die Worte sangen, als hätten sie ein heimliches Accompagnement von türkischer Musik.

Es war Goethe, der den Orient dichterisch entdeckt hatte. Doch dies Morgenland in „Westöstlicher Divan" war der Zufluchtsort des Greises. Er erfaßte das Ruhende, das Beschauende in der orientalischen Lebensbetrachtung und flocht deutsche Lieder hinein. Rückert, der große Sprachkünstler, folgte später dieser Spur. Nach Goethes Orient kam jener Oehlenschlägers in „Aladdin". Es war der Orient des Kindes, des Märchenbuches, aus Tausend und eine Nacht, halb persisch und halb kopenhagenisch. Es war der Traum von Geistern, die in Lampen und Ringe gebannt, von Diamanten und Saphiren, gleich scheffelweise gemessen — die unumschränkte Herrlichkeit der Phantasie, Alles gruppiert um ein paar unvergängliche poetische Typen. Dann folgte Byrons Orient — eine große Dekoration für die Leidenschaft in ihrer Rücksichtslosigkeit und Schwermut. Aber Hugos Orient war noch etwas ganz anderes: es war das bunte, barbarische Morgenland in der Ferne, das Land des Lichtes und der Farben.

Sultane und Muftis, Derwische und Kalifen, Hetmans und Klephten — liebliche Klänge in seinen Ohren, liebliche Bilder vor seinem Auge! Die Zeit gleichgültig — Altertum oder Mittelalter oder Gegenwart; die Rasse gleichgültig, hebräisch, maurisch oder türkisch; der Ort gleichgültig, Sodom und Gomorrha, Granada, Navarino; der Glaube gleichgültig: „Niemand", heißt es in der Vorrede, „hat das Recht, den Dichter zu fragen, ob er an Gott oder an Götter, an Pluto oder an Satan oder an Nichts glaube." Er will malen. Er ist besessen von einem Genius, der ihm nicht Ruhe läßt, bis der Orient, wie er ihn fühlt, auf dem Papiere steht.

Wie kam er dazu? — Ein sorgfältiges Studium seiner morgenländischen Gedichte belehrte mich darüber. Sie entstanden ja nicht in der Ordnung, in welcher sie in der Sammlung auf einander folgen. Das zuerst geschriebene Stück ist Nr. 23 „Die

eroberte Stadt" (vom Jahre 1824); dann folgen in den Jahren 1826 und 1827 andere Gedichte, welche Stoffe aus dem Freiheitskriege behandeln, und erst 1828 hat die Phantasie des Dichters ernstlich Blut getrunken. Der Gesichtskreis erweitert sich, all die Elemente, die durch nahe oder ferne Ideenverbindung sich um den Türkenkrieg krystallisieren, kommen hinzu.

Betrachten wir das kleine Gedicht „Die eroberte Stadt", das der Gemütsbewegung über Griechenlands Martyrium entsprang, so ist die Übereinstimmung mit dem Ausgangspunkt der französisch-romantischen Malerkunst auffallend. Im Jahre 1824 hatte Eugène Delacroix sein berühmtes Gemälde „Die Niedermetzelung auf Skios" ausgestellt, diese Schreckensszene, so gänzlich bar der hergebrachten poetischen Gerechtigkeit, so tief gefühlt, so frei und kräftig gemalt, so flammend in Farbenglut. Ein Jahr danach schreibt Hugo seine kleine Dichtung. Sie scheint der unterthänige Bericht eines treuen Sklaven, mit über der Brust gekreuzten Händen vorgetragen:

„O König! Das Feuer verzehrt und leuchtet, wie du befahlst; es erstickt den Schrei der Bevölkerung;.... Weiber und Männer, Väter und Söhne fallen unter dem Schwert; die Raben umkreisen die Stadt. Die Mütter klagten, die Jungfrauen zitterten, weinten und wurden geschändet; wir banden sie aufs Pferd und ließen sie aus den Zelten schleppen, noch lebend, aber braun und blau von Schlägen und Liebkosungen.... Die kleinen Kinder haben wir an den Steinen zerschmettert; diejenigen, die noch leben, bekommen ihren Rest. Dein Volk, o König, küßt den Staub unter den Sandalen, die ein Goldring um deinen edeln Fuß hält."

Dies ist der allererste Ton, den Hugo in diesen Gedichten anschlägt; er ist scharf und grell, aber so ganz gut ist das Gedicht nicht, denn es ist nicht durchaus wahr. So hat jener Sklave nicht gesprochen; man fühlt in dem Rapport die persönliche Indignation des Dichters durch. Die Gedichte, die nun folgen, „Die Häupter auf dem Serail", „Enthusiasmus" und „Navarino" tragen äußer-

lich Zeugnis von der ursprünglichen, neugriechischen Inspiration, aus der „Die Orientalen" hervorgingen. Doch nun macht der Dichter einen großen künstlerischen Fortschritt, er schwingt sich hinüber auf den Standpunkt der Türken, dichtet sich in ihren Sinn hinein.

„Der Kummer des Pascha" ist der erste, halb ironische Versuch. Derwische und Bombardiere, Odalisken und Sklaven, alle suchen, Jedes von seinem Gesichtspunkt aus, zu ergründen, was wohl die Ursache sein mag, daß der Pascha stumm und träumend mit nassen Augen in seinem Zelte sitzt. Aber der Grund ist nicht der, den sie vermuten, weder daß die Favoritin untreu, noch daß ein Haupt im Sack des Fellah fehlt. Nein, sein Lieblingstiger aus Nubien ist todt. — Dies ist vorläufig nur ein Anlauf. Der Dichter ist noch nicht ganz über sich selbst hinaus, noch nicht ganz außerhalb seines Wesens als Privatpersönlichkeit; man spürt ihn in einem schwachen Spott, der das Bild stört und auflöst. Dann folgt das Gedicht „Türkischer Marsch", und wir sind ganz im Orient.

Die meisterlichen Strophen sind in den Refrain eingefaßt: „Mein Dolch triefst von geronnenem Blut und meine Axt hängt an meinem Sattelknopf;" doch sonst ist der Inhalt nicht wild, er ist ernst, voll von türkischer Pietät, der Gedankengang völlig bestimmt durch einen Ehrbegriff, der nicht weniger maßgebend ist, wenn er auch anderer Art ist, als der unsrige.

Der Marsch beginnt: „Ich liebe nur den echten Soldaten, Belials Schrecken. Sein weiter Turban macht seine Stirne doppelt streng. Er küßt ehrerbietig den Bart seines Vaters und liebt wie ein Sohn seinen alten Säbel." Ferner heißt es: „Der, welcher gerne mit Weibern schwätzt; der, welcher bei einem Trinkgelage die Stammtafel eines schönen Rosses nicht nennen kann; der, welcher auf seidenen Divanen ruht, vor der Sonne bange ist, der lesen kann und aus Skrupel all den Cypernwein den Christen überläßt

— der iſt ein feiger Hund und kein Soldat: ihn ſieht man niemals, wenn die Schlacht losgeht, aufgerichtet in den breiten Steigbügeln, mit dem Säbel in der Hand ſein Pferd in den dichten Schwarm hineinſpornen.“ Hier iſt nichts mehr von einer griechiſchen Stimmung oder einer europäiſchen Ironie über türkiſche Barbarei; hier iſt der Dichter ganz und gar Dramatiker geworden innerhalb des türkiſchen Gebietes, hier iſt die wahrhafte Brutalität in der Lokalfarbe, die kein nordiſcher Dichter bei ſolchen Stoffen je erreichte; hier iſt die rechte männliche Barſchheit im Ton.

Dies iſt nicht Gefühlspoeſie, es ſind Töne in Dur, und ein Dur-Klang geht durch alle dieſe Gedichte, ſelbſt wo das Weib und die Liebe ihre Rhythmen in dieſe wilden und rauhen eingeſchlungen haben. Es ſind grauſame, herzloſe Frauengeſtalten, wie die jüdiſche Sultanin, die immer neue Köpfe ihrer Nebenbuhlerinnen fordert, und es ſind feine und muſikaliſche Evatöchter, wie jene Gefangene, „La captive“, die ſich heim nach ihrem Lande ſehnt, aber doch ein gewiſſes Behagen dabei fühlt, den Blick über Smyrnas Feenpaläſte hingleiten zu laſſen und Sommer und Winter, bei Tage und wenn der Vollmond aufs Meer ſcheint, die laue Luft des Orients einzuatmen. Hier findet ſich eine ſo reizende Frauengeſtalt wie jene, die in „Das Lebewohl der arabiſchen Wirtin“ auftritt: die Liebe, die darin zu Worte kommt, iſt wehmütig in dem Gefühl, nicht Erwiderung zu finden, unterdrückt und keuſch; es iſt eine Miſchung von ſchweſterlicher Fürſorge, kindlichem Aberglauben und unterwürfiger Anbetung, die ſich mit edlem Stolz und plaſtiſcher Anmut offenbart.

Von dem Augenblick an, als der Dichter ſich von dem Lager der Griechen demjenigen der Gegner zuwandte, läßt er ſeiner Phantaſie freien Lauf. Von den Bildern türkiſcher Grauſamkeit gleitet ſie über zur Ausmalung türkiſchen Aberglaubens (Les Djinns — ein metriſches Wunder, wo das Herannahen der wilden Jagd, ihr Hindonnern über die Häupter der ſchreckgelähmten Bewohner und

ihr allmähliches Entfernen durch das langsame Steigen des Gedichtes von der zweisilbigen bis zur zehnsilbigen Strophe und dann wieder durch das Zurücksinken zur zweisilbigen Strophe gemalt wird). Vom türkischen Serail-Leben gleitet die Einbildungskraft zu dem Zeltlager der freien Beduinen in der Wüste; von der Wüste, wie sie heutzutage ist, zu der Wüste, wie sie war, als Bonaparte sie mit den Schwingen seiner Adler überschattete.

Ungeheuere Flächen von Sand und Wasser, die Ordnung und Bewegung großer Truppenmassen, die Architektur ganzer Städte, ihre Belagerung und die Sturmläufe dagegen zeigen sich vor Hugos Dichterauge, und durch eine naheliegende Ideen-Assoziation entsteht in einem gegebenen Augenblick das Bild riesiger Untergangsszenen aus der biblischen Vorzeit. Dort fand Hugo den prachtvollsten, seiner Persönlichkeit am meisten verwandten Stoff. Seine Phantasie war stets vornehmlich auf das Ungeheuere angelegt; Pegasus ist in buchstäblichem Sinne immer ein schönes Monstrum; aber sein Pegasus ist es in geistigem Sinne.

Er schreibt das Gedicht „Der Feuerregen vom Himmel", das erste der Sammlung, der Entstehung nach das letzte. Wir sehen das schwarze, fürchterliche Gewölk über den Himmel jagen. Woher kommt es? Wohin geht es? Niemand weiß es. Es fährt über das Meer und fragt den Herrn, ob es die Flut mit seinem Feuer austrocknen soll. Nein, antwortet der Herr, und unter seinem Atem verfolgt es seine Bahn. Über den lieblichen Golf des mittelländischen Meeres, über Ägyptens blondes Kornland gleitet die Wolke, aber der Herr giebt ihr noch kein Zeichen, stillzustehen. Über die Wüste fliegt sie, über die Ruinen des alten Babylon. Sie fragt: Ist es hier? Doch sie muß weiter fort. So erreicht sie zur Nachtzeit den Zenith über den zwei Schwesterstädten Sodom und Gomorrha, wo Alles unter Schwelgerei, in Genuß und Wollust eingeschlummert ist. Und auf den Wink des Herrn zerreißt die Wolke und öffnet ihren Flammenschlund. Ein Schauer fällt her-

nieder: Funken, Schwefelſtröme, Feuerregen, bis Achat und Porphyr und Abgötter und Marmorrieſen wie Wachs ſchmelzen und die Flammen alles Lebendige in den Häuſern und auf den Straßen umzüngeln und verbrennen. Da ſtreckt gegen Morgen die alte Ruine von Babel ihr Haupt über den Bergrücken hervor, um den Schluß dieſes Schauſpiels zu genießen. Sie kennt es; auch ſie hat einmal die Liebe, welche züchtigt, empfunden.

Dies iſt, wie geſagt, keine Moll-Poeſie, und Beſchuldigungen der Kälte blieben nicht aus, ſo ungerechtfertigt ſie auch waren; aber all dies iſt geſchaut, all dies iſt gemalt mit einem Pinſel, erinnernd an jene Tanne, die Heine aus Norwegens Wäldern reißen und in des Ätna glühenden Schlund tauchen wollte, um damit den Namen ſeiner Geliebten an die dunkle Himmelsdecke zu ſchreiben. Dieſe „Orientalen" wurden das Prototyp für die romantiſche Lyrik. Der Dichter wagte hier, das Schmerzlichſte, ja das Häßliche, Entſetzliche anzufaſſen (το δεινον, wie die Griechen ſagten) und es in ſeine Lyrik aufzunehmen in dem Vertrauen, daß ſeine dichteriſche Kraft wohl imſtande ſei, dies Alles mit Poeſie zu durchdringen, all dieſe Schatten durchſichtig erſtehen und all dieſe dunkeln Punkte in einem poetiſchen Lichtmeer aufgehen zu laſſen. Er ſchrieb einmal ein Gedicht über den Erdball, das ſich auf dieſe ſeine Lyrik anwenden läßt; er ſchildert den dürren, ſteinigen, kärglichen Erdboden, der nur widerſtrebend dem Menſchen Brot gibt; hier glühende Wüſten, dort oben Polar-Eis; Städte, welche die drei Jungfrauen Barmherzigkeit, Frieden, Vertrauen händeringend verlaſſen; den Tod, ein Geſpenſt ohne Augen, das gerne die Beſten zuerſt hinrafft; Meere, wo Schiffe nachts zu Grunde gehen, Länder, wo der Krieg brüllend ſeine Fackeln ſchwingt und Völkerſchaften raſend ſich auf einander ſtürzen, und — ſchließt er — all dies iſt ein Stern am Himmel.

VIII.

Kaum hatte Hugo „Die Orientalen" vollendet, als er eine Gedichtſammlung begann, welche den vollſtändigſten Gegenſatz zu ihnen bildet. „Die Herbſtblätter" (Les feuilles d'automne) eroberten der Lyrik ein neues Erdreich, einen Umkreis, der ebenſo perſönlich war, wie jener der „Orientalen" unperſönlich geweſen.

Hugo war, erſt zwanzig Jahre alt, ſchon vermählt. Er führte das Mädchen, das er liebte, Adèle Foucher, heim, auf Grund der unbedeutenden Summe, die ihm im ſelben Jahre von Ludwig XVIII. als jährliche Penſion bewilligt worden war; die Mitgift, die ſeine Frau ihm zubrachte, beſtand in 2000 Francs. Das junge Paar führte alſo ein ſpärliches Leben in den Jahren, die verfloſſen, bis Hugos Feder — ungefähr nachdem die Hernani-Schlacht gewonnen war — begann, Hunderttauſende einzubringen, die bald zu Millionen anwuchſen; aber in dem dürftigen Heim wohnte das Glück, und als Hugo, fünfundzwanzig Jahre alt, als poetiſcher Revolutionär auftrat, war er längſt Familienvater mit einer Schaar kleiner Schreihälſe um ſich.

Die Herbſtblätter brachten Gedanken und Bilder aus ſeiner Häuslichkeit. Es waren Erinnerungen aus ſeiner Kinderzeit und an teure Verſtorbene, Erinnerungen an die Zärtlichkeit ſeiner Mutter, an die kriegeriſche Erſcheinung des Vaters, an Napoleon, den er in ſeiner Kindheit an der Seite des Vaters geſehen. Er erſchließt ſein Herz vor naheſtehenden Freunden, beichtet ihnen ſeine Schwermut und ſeine Zweifel unter dem harten Kampf des Lebens.

Einzelne, unvergleichliche Liebesgedichte. Er findet seine ersten Liebesbriefe wieder und liest sie mit Wehmut, indem er die entschwundene Frische der ersten Jugend vermißt. Er besingt sein junges Weib, sie, zu der er gesagt: „Immer!" und die ihm geantwortet: „Überall!" Er malt die Poesie seines Hauses. Dies war eine Seite des Lebens, welche die größten Dichter der Welt fast alle liegen gelassen hatten. Shakespeare hatte keine Häuslichkeit, und sein Verhältnis zu seiner Frau ist kaum der Besprechung wert. Schiller und Goethe schrieben nur wenige Gedichte an ihre Frauen und keines über ihr häusliches Leben; was Byron für passend fand, der Welt von diesen Verhältnissen mitzuteilen, wär nur wenig erbaulich. Oehlenschläger, dessen persönliche und litterarische Stellung im übrigen so viele Parallelen mit derjenigen Hugos darbietet, hatte nicht recht vermocht, diese Lebenssphäre zur Poesie zu erheben; sein Verhältnis zu seiner Gattin ist in den Gedichten mehr ehrlich als durchaus ritterlich und in Beziehung auf seine Kinder zeigen seine Verse einen Anflug von Vatereitelkeit; er spricht darin von ihnen ungefähr so, wie königliche Personen in öffentlichen Äußerungen von den ihrigen sprechen; man fühlt, daß er sie als Wesen betrachtet, deren Wohlfahrt Allen am Herzen liegen muß. Victor Hugo hat es verstanden, sich von solchen Schwächen freizuhalten.

Durch Hugos Gedichte zieht sich, ausgestattet mit der höchsten Schönheit, das Bild der jungen Mutter, gefolgt von ihren vier Kindern, von denen das kleinste noch mit unsicheren Schritten trippelt.

„Wenn du je einer Frau begegnest, deren Stirne rein; deren Gang ruhig ist, deren Augen milde sind, die ihre Kinder an der Hand führt und, wenn sie einen armen Bettler auf ihrem Wege trifft, ein Almosen in das Händchen des kleinsten Kindes legt.... oder — wenn sich Schmähreden über einen Namen ergießen, und du siehst ein Weib stumm und zweifelnd zuhören und hörst sie sagen: Laßt uns mit unserm Urteil warten! wen von uns könnte

man nicht verleumden! O, wer du auch seiest, segne sie! Sie ists, die Schwester meiner Seele, meine Hoffnung, mein Schatz, meine Zuflucht."

Und ferner klingt durch diese Gedichte ein Summen und ein Klingen wie von Kinderjubel und Vogelgezwitscher. Das Kind springt in die Stube — und die finsterste Stirne, selbst die bösesten Gesichter klären sich auf; das Kind mischt seine Fragen in das ernste Gespräch und unter Lächeln hält man plötzlich inne; es öffnet seine junge Seele allen Eindrücken und bietet Fremden und Bekannten das Mäulchen zum Kuß.

„Laßt die Kinder bleiben! jagt sie nicht aus dem Arbeitszimmer des Dichters, laßt sie nur lachen und singen und ihren kindlichen Lärm einmischen in den Chor der innern Stimmen, während der Schreibende an seinem Pulte träumt. Ihr Hauch jagt die bunten Seifenblasen seiner Träume nicht in die Flucht. Glaubt ihr, mir wird bange, wenn ich mitten unter meinen Gesichten von Blut und Brand diese lichten Köpfchen an mir vorbeigleiten sehe, oder daß die Verse wie ein Vogelschwarm vor spielenden Kindern die Flucht ergreifen? Nein, nein! Kein Bild wird durch sie verscheucht. Das goldene morgenländische Gedicht breitet in ihrer Nähe noch reicher seine gemalten und ziselierten Blumen aus, die Ballade wird frischer, die beflügelten Strophen der Ode steigen mit noch feurigerem Atemzug zum Himmel."

Eine traurige Begebenheit gab dem Dichter in seinen reiferen Jahren Veranlassung, sich zu jener früheren Zeit im Kreise seiner Kleinen zurückzuwenden: der plötzliche Tod seiner ältesten Tochter im Jahre 1843. Im Februar desselben Jahres hatte sie sich vermählt; im September verunglückte sie bei einer Kahnfahrt auf der Seine. Ihr Mann, Charles Vacquérie, stürzte sich ihr nach, und da alle Versuche, sie zu retten, sich als vergeblich erwiesen, suchte und fand auch er den Tod in den Wellen. Die ganze Gruppe von Gedichten, die in „Les Contemplations" mit dem Verse eingeleitet

ſind: „O, ich war wie von Sinnen im erſten Augenblick!“ müſſen im Zuſammenhang mit den Herbſtblättern geleſen werden.

Hier kommen kleine Scenen vor, die in all' ihrer Einfachheit ebenſo trefflich gemalt wie tief empfunden ſind:

„Sie hatte in früher Kindheit die Gewohnheit, jeden Morgen ein wenig in meine Stube hereinzukommen. Ich wartete auf ſie, wie man auf einen Sonnenſtrahl hofft. Sie trat herein und ſagte: Guten Morgen, Väterchen! nahm meine Feder, ſchlug meine Bücher auf, ſetzte ſich an mein Bett, warf meine Papiere durcheinander und lachte — und plötzlich war ſie davon, wie ein Vogel fortfliegt. Dann nahm ich, etwas weniger müd' in meinem Kopfe, meine unterbrochene Arbeit wieder vor; und während ich ſchrieb, fand ich oft in meinen Manuſkripten wunderliche Arabesken, die ſie gezeichnet, und manch weißes Blatt, das ſie zerknittert hatte, und — ich weiß nicht, wie es zuging — auf ſolch' ein verknittertes Blatt kamen oft meine ſchönſten Verſe zu ſtehen.“

So ungekünſtelt iſt die Darſtellung, daß ſelbſt in der Proſa-Überſetzung etwas von der eigentümlichen Poeſie bewahrt iſt. Oder man leſe folgende Bruchſtücke:

„Als ſie noch ganz klein war und ihre jüngere Schweſter ein winziges Kind, hörte ich auf dem Land, wo wir wohnten, ſie morgens immer ganz ſachte unter meinem Fenſter ſpielen. Sie lief im Tau herum, ohne Lärm zu machen, aus Beſorgnis, mich zu wecken, und ich — wagte nicht, das Fenſter zu öffnen, aus Beſorgnis, ſie zu verſcheuchen. — Ihre Brüder lachten, der Morgen war rein und klar, Alles ſang unter dem friſchen Laubdach, meine Familie mit der Natur und die Vögel um die Wette mit meinen Kindern. Ich huſtete, es wurde ſtill und feierlich, und ſie ſtieg mit kleinen Schritten die Treppe hinauf zu mir und ſagte mit einer ſehr wichtigen Miene: Ich hieß die Kinder drunten bleiben .... Abends ſagte ſie als die Älteſte: Vater, komm, wir bringen dir einen Stuhl; erzähl' uns eine Geſchichte — gelt? und ich ſah alle

dieſe paradieſiſchen Blicke vor Erwartung ſtrahlen. So ſtiftete ich denn Mord und Blutbäder an, machte die Schatten an der Decke zu Helden meiner Romane, und beſtändig lachten dieſe vier unſchuldigen Geſichter, wie man in jenem Alter lacht, wenn man hört, wie große, ungeheuer dumme Rieſen von kleinen, ungeheuer klugen Zwergen überwunden werden; und während ich erzählte, ſaß die Mutter träumend und ſah zu, wie ſie ihr helles Gelächter aufſchlugen, und der Großvater, der in ſeinem Winkel ſaß, richtete zuweilen den Blick nach ihnen hin, und ich ſelbſt ſah durch die dunkle Scheibe ein Stück Himmel ſich öffnen."

Durch das Abendgebet des Kindes, das berühmte „Gebet für Alle", nicht nur für Vater und Mutter, ſondern auch für die Armen, die Verlaſſenen, die Schlechten, erweitert der Begriff von der Familie ſich zur ganzen großen Menſchenfamilie. Hier in „Les feuilles d'automne" hat die Menſchlichkeit, wie in „Die Orientalen" die Unmenſchlichkeit, ihren poetiſchen Ausdruck gefunden.

Wenn der Dichter allein ſitzt und ſeine Phantaſie über die ſchiefe Ebene des Traumes hingleiten läßt, ſo denkt er zuerſt an ſeine Lieben, ſieht ſeine Freunde, einen nach dem anderen, dann ſeine näheren und ferneren Bekannten, danach auch die Unbekannten, endlich die ganze Menſchheit und lebende wie ausgeſtorbene Städte ſamt ihrer Bevölkerung, bis ſein Blick ſich verliert im Hinausſtarren über das doppelte Meer der Zeit und des Raumes, des Endloſen und des Bodenloſen — des Endloſen, das ewig hinabrollt in das Bodenloſe. Jenes Unendliche, das Hugos großer Vorgänger, André Chénier, verſchmähte, jenes religiöſe Gefühl, das ſich bei dieſem, dem Kinde des achtzehnten Jahrhunderts, nicht regte, tritt, geläutert vom Aberglauben der Reaktionszeit, bei Hugo von neuem in ſeine Rechte.

Der Dichter beſteigt eine Anhöhe des Strandes und hört von da aus eine doppelte Muſik: eine vom Meer und eine vom Lande. Jede Welle hat ihr Murmeln, jeder einzelne Menſch ſeine Stimme,

ſeinen Seufzer, ſeinen Schrei; und die Stimmen der Menſchen und der Wellen verſchmelzen zuſammen zu zwei ungeheuren, ergreifenden Chören: dem Geſang der Natur und der Klage der Menſchheit.

Hier tritt uns die Unendlichkeit nicht mehr als das bloß Monſtröſe entgegen, wie ſie hie und da in „Die Orientalen" erſcheint, ſondern wie ein Meer, wo zu ſcheitern es natürlich und (nach Leopardis bekanntem Ausſpruch) ſüß für den Gedanken iſt.

Die Gedichtſammlung, die nun folgte, „Le chants du crépuscule" (Dämmerungslieder) iſt, verſchieden von den vorausgegangenen, nicht mehr dem häuslichen Leben gewidmet, ſondern überwiegend politiſch. Sie führt, ſo zu ſagen, ein Tagebuch über die politiſchen Begebenheiten der letzten Jahre. Bekanntlich erlitt Victor Hugos politiſche Überzeugung viele Modifikationen — er begann damit, dem legitimen Königtum zu huldigen, und endete damit, an die ſoziale Republik zu glauben — doch wie ſtark ſeine Entwickelung geweſen, niemals fehlte ihr die Konſequenz. Von ſeiner Mutter, einer warmherzigen Bretagnerin, war er in legitimiſtiſchem Geiſt erzogen, von ſeinem Vater, einem General unter dem Kaiſerreich, in bonapartiſtiſcher Richtung beeinflußt worden, und daher rührt es, daß der Ultra-Royalismus ſeiner erſten Jugend ſchnell von der Bewunderung für Napoleon abgelöſt wurde, der im Lauf der Jahre eine mythiſche Geſtalt geworden war. Von 1830 an iſt Victor Hugo ein Anhänger der Zukunftsrepublik; in Vorbereitung hierzu ſtützte er das konſtitutionelle Königtum, ja, ließ ſich ſogar von Louis Philipp zum Pair von Frankreich ernennen und nahm ſpäter die Hilfe des Königs an, als man auf Grund einer ſeinerzeit vielbeſprochenen Liebesgeſchichte ihn aus der Pairskammer ausſtoßen wollte. Zu dem Zeitpunkt, bei dem wir ſtehen, kann er zunächſt als loyal oppoſitionell bezeichnet werden. Seine Gedichte verherrlichen die Julitage und ihre Märtyrer und äußern Entrüſtung über die Weigerung der Deputiertenkammer, Napoleons Leiche nach Frankreich zurückzuführen — ein Vorſchlag,

gegen den das Königshaus nichts einzuwenden hatte, und der ſpäterhin, wie bekannt, von dem Prinzen von Joinville verwirklicht wurde. Das Gedicht gegen Deutz, welcher die Herzogin von Berry für Geld an die Regierung Ludwig Philipps auslieferte (A l'homme qui a livré une femme), trifft jedoch indirekt nicht nur Thiers, ſondern den König ſelbſt.

Übrigens iſt dies eine nicht auf politiſche, ſondern auf ſoziale Sympathien begründete Oppoſition. Die Enttäuſchungen des Proletariats über die geringe Ausbeute, welche die Julirevolution ihm gebracht, der dumpfe Haß gegen die Wohlhabenden, der in den Maſſen gährte, kommt beſonders in dem Gedicht „Sur le bal de l'hôtel de ville“ zu Worte, das jenes meiſterliche Bild von der weiblichen Straßenbevölkerung giebt, die, ſchön geſchmückt, halbnackt ebenſo wie die Damen, welche zum Ball kommen, „mit Blumen im Haar, den Schmutz der Goſſen an ihren Füßen und den Haß im Herzen,“ ſich als Zuſchauer um die heranfahrenden Wagen ſammelt.

Unbeſtimmte Angſt und Unruhe, mahnende Worte an die Könige Europas, ſich bei Zeiten Freunde unter dem Volke zu erwerben, verraten, daß der Dichter die Hand am Puls der Zeit hat.

In welch' lebendiger Beziehung zur Zeit die Dichtung Hugos ſtand, beweiſt kein Umſtand beſſer als der, daß das Julikönigtum die Aufführung ſeiner Dramen ebenſo hartnäckig verbot, wie die Reſtauration es gethan. Zwar war Hernani zur Aufführung gelangt, weil Karl X. denjenigen, die ihn angingen, das Stück zu verbieten, witzig geantwortet hatte, was das Theater betreffe, ſo ſei ſein Platz unter den Zuſchauern, wie der jedes anderen. Dennoch verbot er, trotz perſönlicher Vorliebe für Hugo, „Marion de Lorme“, weil man fürchtete, die Schilderung von dem Verhältnis Ludwigs XIII. zu Richelieu könne als Hohn auf den von der Geiſtlichkeit abhängigen König gedeutet werden. Es iſt einer der

ſchönſten Züge in Hugos Geſchichte, daß er nach Karls X. Sturz viele Jahre hindurch ſelbſt das Verbot aufrecht erhielt, um zu verhindern, daß man die Aufführung als Demonſtration gegen den geſtürzten Monarchen auslege, an deſſen Recht er als Jüngling geglaubt, und deſſen Unglück er ſeinerſeits ſchonen wollte. Jedoch zu dieſem freiwilligen Verbot kam nun von Seite der Juliregierung ein ungeſetzliches, der Proteſt gegen die Aufführung des Dramas „Le roi s'amuse“. In ſeiner Verteidigungsrede während des Prozeſſes ſagte Hugo die beißenden Worte:

„Auch Bonaparte war Deſpot, aber er benahm ſich in anderer Weiſe. Er verſchmähte die Vorſichtsmaßregeln, womit man heutzutage unſere Freiheiten, eine nach der anderen, forteskamotiert. Er nahm alles auf einmal und mit ganzer Hand; der Löwe hat nicht Sitt und Brauch des Fuchſes. Damals, meine Herren, war es groß. Man ſagte: an dem und dem Tage will ich meinen Einzug in die Hauptſtadt halten, und man hielt ſeinen Einzug auf Tag und Stunde, wie man geſagt. Man ſetzte ein Königshaus ab durch ein Dekret im Moniteur. Man ließ Könige aller Sorten in den Vorzimmern ſitzen und einander drängen. Hatte man Luſt zu einer Säule, ſo ließ man den Kaiſer von Öſterreich die Bronze dazu liefern. Man ordnete — ganz gewiß ein bischen willkürlich — die Schauſpielverhältniſſe am Théâtre français, aber das Reglement war aus Moskau datiert. Damals war es groß, jetzt iſt es klein.“

Dies iſt in Grundzügen Hugos poetiſch-politiſche Phyſiognomie zu Anfang der dreißiger Jahre. Seine Haltung war die eines Führers und Propheten.

Unterdeſſen arbeiteten ſeine jüngeren Freunde rings um ihn her ſich zur Berühmtheit empor. Es war, als ob Hugos Perſönlichkeit und ſein Haus die Poeſie weiterpflanze. Faſt alle, die dort verkehrten, offenbarten ſich nach und nach als Poeten. Hugo bat zuweilen Sainte-Beuve, ein paar Verſe herzuſagen, und wenn dieſem von allen Seiten zugeſetzt wurde, entſchloß er ſich, nachdem er der

kleinen Leopoldine und dem kleinen Charlot eingeschärft, während seines Vortrags tüchtig Spektakel zu machen, einige seiner schönen und manierierten Gedichte zum besten zu geben. Hugos Schwager, Paul Foucher, führte den siebenzehnjährigen Alfred de Musset ins Haus ein. Eines Morgens besuchte er Sainte-Beuve auf seiner Dachkammer, weckte ihn und sagte verlegen lächelnd zu ihm: „Auch ich mache Verse."

Die Verse, die er machte, sind weltberühmt geworden.

Fragt man in Frankreich einen Laien, einen Mann aus dem Volke, einen Arbeiter, oder unter den Schriftstellern einen Romantiker oder einen Parnassien: Wer ist Frankreichs größter Dichter in der Neuzeit? so wird er unzweifelhaft antworten: Victor Hugo. Fragt man hingegen einen Mann aus dem höheren Bürger- oder Beamtenstand, einen Gelehrten, einen Weltmann oder ein Mitglied der jungen naturalistischen Schule, fragt man endlich die Damen, so ist die Wahrscheinlichkeit dafür groß, daß sie antworten: Alfred de Musset. Worauf beruht diese Uneinigkeit und was bedeutet sie?

Alfred de Musset debütierte im Januar 1830, neunzehn Jahre alt, mit „Contes d'Espagne et d'Italie": einer Gruppe Sujets von skandalöser Unanständigkeit, Stoffe, deren Einzelnheiten sich kaum wiedererzählen lassen. In den größeren Kompositionen (Don Paez, Portia ꝛc) Betrug über Betrug: Frauen, die ihre Männer belügen, Geliebte, die ihre Liebhaber hintergehen, Liebhaber, die ihre Dame Anderen abtreten; Gräfinnen, die nichts mehr von ihrem Liebhaber wissen, als daß er ihren alten Mann erdolcht hat — brutale Genüsse, die man mit dem Degen erkämpft, eine sechzehnjährige Sinnlichkeit, die weder Scham noch Rücksichten kennt, eine greisenhafte Verderbtheit, welche Liebestränke zu Hilfe nimmt und Wollust in das Röcheln des Todes mischt — darunter eine Reihe Gesänge, die Funken von Leidenschaft, Wildheit und Übermut sprühen. Shakespeares beide Erstlingswerke sind nicht sinnlicher als diese Gedichte, und dabei ist die Feurigkeit

hier zugleich raffiniert und ausgelaſſen. Dazu ein unaufhörliches Zurſchauſtellen von Unglauben und Atheismus, das ſeltſam von unbewußten Eingeſtändniſſen der Schwachheit und einer hier und da auftauchenden Sehnſucht nach der Kirche und dem Kreuze abſticht.

Als Echo des Buches erfolgte einiges Ärgernis und viel Begeiſterung. Ein Teil der Jugend ſtutzte und wurde aufmerkſam. Dies war eine Romantik ganz neuer Art, eine freiere, weniger doktrinäre als jene Victor Hugos. Hier traf man einen noch ſchärferen Trotz gegen die Regeln der Klaſſiker über Versbau und Stil, aber dieſer Trotz war mutwillig und witzig, nicht martialiſch wie derjenige Hugos. Ein Element, das Hugo gänzlich fehlte, jedoch das am meiſten franzöſiſche Element von allen, das man in der Sprache des Landes „Eſprit“ nennt, belebte hier die Polemik. Dieſe ſpottende, alles ins lächerliche ziehende Romantik erquickte nach der feierlichen, pathetiſchen Art Victor Hugos. Auch hier waren es Spanien und Italien, die vorgeführt wurden; auch hier fanden ſich mittelalterliche Dekorationen, Degenſtöße und Serenaden, aber all' dies gefiel noch einmal ſo gut mit dieſem Zuſatz von Übermut, mit dieſer ſpottenden Feinheit, dieſem Skeptizismus, der kaum an das glaubte, was er ſelbſt erzählte. Da war z. B. jene berüchtigte, über alle Maßen unanſtändige Ballade an den Mond, die durch ihren Strophenbau die Klaſſiker und zugleich nicht weniger die Romantiker durch ihr reſpektwidriges Verhältnis zu ihrem Gegenſtand — dem Liebling der Romantik — herausforderte, eine Ballade, die ihre eigene Form parodierte, und deren Dichter auf den Händen zu gehen und nach allen Seiten Purzelbäume zu ſchlagen ſchien.

Hugo hatte durch ſeine heldenhafte Haltung und ſeine Rieſenſchritte Ehrfurcht geboten; ſeine mächtige Rhetorik rief ehrerbietige Bewunderung hervor; dieſe unglaubliche Grazie in der Flottheit hingegen, dieſe geniale Unverſchämtheit in der Schelmerei wirkte befreiend und zugleich packend. Es war jenes verteufelt Unwider-

ſtehliche darin, worüber die Frauen die beſten Richter ſind und in dieſem Falle es auch waren. Er ſprach von den Frauen, unaufhörlich von den Frauen, und nicht wie Hugo in ſeiner frühzeitigen Reife mit ehelicher Treue, mit ritterlicher Zärtlichkeit, mit romantiſcher Galanterie — nein, im Gegenteil, mit einer Leidenſchaft, einem Haß, einer Erbitterung und einer Raſerei, die verrieten, daß er ſie zugleich verachtete und anbetete, daß er durch ſie leiden mußte bis zu wildem Aufſchrei, und daß er ſich durch ſtürmiſche Anklagen und ſprudelnden Spott rächte.

Keine Reife, keine Geſundheit, keine ſittliche Schönheit, aber eine Jugend, die kochend überſchäumte, eine unerhörte Intenſität des Lebens, die ſich nicht beſſer beſchreiben läßt, als man die hochrote Farbe jenem Blinden zu beſchreiben vermochte, der antwortete: Sie erinnert alſo an das Schmettern einer Trompete. Und in dieſen Verſen war etwas von hochroter Farbe und von Fanfarenklang. Daß die Schönheit in der Kunſt unſterblich iſt, das iſt gewiß. Aber es giebt etwas, das in der Kunſt noch unſterblicher iſt: das Leben. Dieſe erſten Gedichte lebten. — Dann folgten ſeine gereiften und ſchönen Werke, und die Blicke erweiterten ſich für ſeine Vorzüge. Er ſelbſt hat in dem Gedicht „Après une lecture“ ſeine Poetik dargeſtellt. Sie lautete ſo:

„Der, wenn die erſtickte Briſe aus der Tiefe der Wälder ſeufzt, nicht den Trieb fühlt, hinauszugehen, allein, wohin der Weg ihn führt, eine oder die andere Melodie ſummend, noch wahnſinniger als Ophelia geweſen mit dem Rosmarinkranz im Haar, noch mehr ſchwindelig als ein Page, der in eine Fee verliebt iſt und auf ſeinem zerknüllten Hut das Tamburin ſchlägt . . . . .

Der in ſolchen heißen Nächten, wo ſelbſt der Venusſtern vor Liebe erbleichen will, nicht auf ſeine bloßen Füße ſprang, ohne ſelbſt zu wiſſen, warum, der nicht laufen, beten, ſtrömende Thränen weinen und ſeine Hände vor dem Unendlichen falten mußte, das Herz voll Mitleid mit unbekannten Qualen . . . .

Den laßt ſchmieren und verbeſſern, ſo lang es ihm beliebt, laßt ihn reimen nach Herzensluſt, laßt ihn das Flittergold der Antitheſe auf ſeine Lappen flicken und zuletzt ſtolz nach dem Père Lachaiſe getragen werden mit den Dummköpfen der ganzen Welt als Leichengefolge: Ein großer Mann, wenn man will; aber ein Dichter? Nein, und abermals nein!"

In dem Ausfall gegen jene, die ſich mit Antitheſen ſchmücken, wird Victor Hugo und ſeiner Schule ein Hieb verſetzt, und hierin offenbart ſich das Überlegenheitsgefühl des reinen Lyrikers gegenüber dem genialen Rhetoriker; im Überſtrömen des Gedichtes iſt eine Schwärmerei, eine Begeiſterung für Poeſie und ein dichteriſches Selbſtgefühl, das an Goethes „Wanderers Sturmlied" erinnert.

Und während Muſſet ſich nun als Mann und Künſtler entwickelte, offenbarte er mehr und mehr Vorzüge, welche diejenigen Victor Hugos überſtrahlten. Er eroberte die Leſewelt durch ſeine tiefe Menſchlichkeit. Er geſtand ſeine Schwächen und Fehler ein; Victor Hugo fühlte ſich verpflichtet, unfehlbar zu ſein. Muſſet war nicht der wundervolle Verskünſtler wie Hugo, er vermochte nicht, wie dieſer, das Metall der Sprache auf einem Ambos zurechtzuhämmern und die Juwelen des Wortes in Gold zu faſſen. Er ſchrieb nachläſſig, reimte ungefähr, noch ſchlechter als Heine; aber er war niemals Rhetor, ſtets Menſch. Freude und Qual waren bei ihm von einer Wahrheit, die ewig ſchien. Warf man eines ſeiner Gedichte auf einen Haufen ſolcher von anderen Verfaſſern, ſo wirkte es wie Scheidewaſſer. Alles umher wurde verzehrt wie Papier, verdunſtete wie bloße Worte — dies allein blieb und brannte und klang in ſeiner ſchneidenden Wahrheit wie der Schrei aus einer Menſchenbruſt.

Worin lag es alsdann, daß nicht er, ſondern Hugo der Beherrſcher der Litteratur und der Führer der jungen Schule wurde?

Es lag daran, daß man auf ihn die Worte des oben citierten ſchwärmeriſchen und ſpöttiſchen Gedichtes umgekehrt anwenden kann: „Dichter, ganz gewiß, aber ein großer Mann? Niemals, in aller Zeit!“

Bei Hugo fand ſich politiſch und religiös, trotz der verſchiedenen Standpunkte, die er im Laufe ſeines langen Lebens einnahm, eine gewiſſe ununterbrochene Linie, eine Entwickelungsnorm, und vor allem eine nie verſagende Würde. Wie er in ſeiner Poeſie den häuslichen Herd hochhält, ſo befeſtigt er immermehr ſeine Überzeugungen von Geſellſchaft und Staat.

Muſſet beginnt mit einer hochgeſpannten Überlegenheit, er ſtellt den äußerſten Unglauben und den äußerſten politiſchen Indifferentismus zur Schau. Hinter dieſem Unglauben und dieſer Gleichgültigkeit ſchimmert indes bald eine unmännliche Schwachheit hervor, die ſich allmählich völlig offenbart.

Man leſe ſeine maskierten Selbſtbekenntniſſe in „Confessions d'un enfant du siècle“. Er iſt zu einem unglücklichen Zeitpunkt geboren; alles war tot. Die Zeit Napoleons war vorüber, und recht, als ob es keinen Ruhm außerhalb des Kaiſerreiches geben könne, heißt es, daß die Zeit der Ehren vorbei war. Der Glaube war erloſchen; es gab nicht mehr zwei Stücke ſchwarzen Holzes in Kreuzesform, wovor man ſeine Hände falten konnte; und als ob diejenigen, die ſich nicht an die katholiſche Symbolik gebunden fühlen, deshalb kein Herz und kein Seelenleben hätten, wird dies ſo umſchrieben: die Seele war tot. Ferner wird erzählt, daß einige, die einſahen, daß die Zeit des Ruhmes vorüber, vom Rednerſtuhl verkündigten, die Freiheit ſei noch etwas ſchöneres als der Ruhm, und daß das Herz der Jugend bei dieſen Worten ſchlug wie in einer fernen, furchtbaren Erinnerung. „Doch,“ heißt es, „als die jungen Leute heimgingen, nachdem ſie dies gehört, begegneten ſie einem Zug mit drei Korbſärgen, die man zum Kirchhof trug; es waren die Leichen von drei jungen Männern, die

allzu laut über Freiheit geſprochen hatten" — und gleich als ob die Verzweiflung der Blaſiertheit die einzige Lehre ſei, die ein Mann aus dem Tod ſolcher Märtyrer ziehen kann, heißt es, daß bei dieſem Anblick ein ſeltſames Lächeln ihre Lippen kräuſelte, und kopfüber ſtürzen ſie ſich in die wahnſinnigſten Ausſchweifungen.

Nach dieſem Grundthema hat Muſſet eine Reihe ſeiner vorzüglichſten Mannestypen geſchaffen, ſelbſt die geniale Geſtalt Lorenzaccio. In ſeiner Jugend bildete er die berühmteſte ſeiner typiſchen Figuren, Rolla, danach.

In keinem Gedicht tritt das Unſichere und Schwankende, das Weibiſche in Alfred de Muſſets Lebensanſchauung ſchärfer hervor als in „Rolla".

Den Einleitungsabſchnitt eröffnet der bekannte Geſang der Sehnſucht nach dem griechiſchen Altertum mit ſeiner lebensvollen Schönheit und nach dem chriſtlichen Altertum mit ſeinem reinen Aufſchwung und friſchen Glauben, als die ehrwürdigen Kathedralen von Köln und Straßburg, als Notre Dame und St. Peter fromm in ihren Steinröcken knieten und die große Orgel der Völker in das Hoſiannah der Jahrhunderte einſtimmte.

Dann folgt der noch berühmtere Paſſus:

„O Chriſtus! ich gehöre nicht zu denen, welche das Gebet in deine ſtummen Tempel zieht. Aufrecht ſteh ich in deiner geweihten Halle; denn ich glaube nicht, o Chriſtus, an dein heiliges Wort. Ich bin zu ſpät in einer zu alten Welt geboren. Golgathas Nägel können dich kaum mehr am Kreuze halten; deine himmliſche Leiche iſt zu Staub zerfallen. Aber geſtatte mir, dem wenigſt leichtgläubigen Kinde dieſes ungläubigen Jahrhunderts, dieſen Staub mit Wehmut zu küſſen!"

Nun folgt die Erzählung: Jacques Rolla war der ausſchweifendſte junge Mann in dem ausſchweifenden Paris. Er verachtete alles und alle: „Niemals hegte ein Adamsſohn eine tiefere

Verachtung gegen Volk und Könige.“ Rolla hat nur ein geringes Vermögen, aber großen Hang zum Wohlleben und Luxus. Die Gewohnheit, welche für die anderen das halbe Leben ausmacht, ekelt ihn an. Darum nimmt er die kleine Erbschaft, die ihm sein Vater hinterließ, verteilt sie in drei Beutel und bringt jedes Jahr ein Drittteil seines Vermögens mit schlechten Weibern und in allerhand Torheit durch, ohne ein Geheimnis daraus zu machen, daß er sich eine Kugel vor den Kopf schießen will, wenn das letzte Jahr vorbei ist.

Und kraft seiner zweiundzwanzig Jahre nennt Musset seinen Rolla groß, unerschrocken, ehrlich und stolz. Seine Liebe zur Freiheit — und unter Freiheit versteht Musset die Unabhängigkeit von jeder Thätigkeit, jeder Lebensaufgabe, jeder Pflicht — idealisiert ihn in den Augen des Dichters.

Nun schildert er die Nacht von Rollas Selbstmord in dem berüchtigten Hause, die Vorbereitungen zu der Orgie, das sechzehnjährige Mädchen, welches von der eignen Mutter hingebracht wird; und der Dichter beginnt seinen Trauergesang über die tiefe Korruption der Gesellschaft, über die Mutter, die ihr Kind verkauft, über die Armut, welche zur Kupplerin wird, über die billig gekaufte Strenge und die geheuchelte Tugend der glücklicher gestellten Frauen.

Und nun folgt die berühmteste Stelle in dem Gedicht, die Apostrophe an Voltaire:

„Schläfst du vergnügt, o Voltaire, und spielt dein häßliches Lächeln noch um deine fleischlosen Lippen? Man sagt, deine Zeit sei zu weit zurück gewesen, um dich zu verstehen. Unser Jahrhundert muß dir gefallen. Freue dich, deine Zeit ist gekommen. Über uns zusammengestürzt ist er, der ungeheure Bau, den du Tag und Nacht untergrubst in den achtzig Jahren, da du dem Tod den Hof machtest. Tröste dich! Er, der jetzt hier ausatmen wird, hat dich gelesen!“

Was hat Voltaire mit dem Tode dieſes jämmerlichen Verſchwenders zu thun? Iſt der große Arbeiter verantwortlich für den Selbſtmord dieſes fauleuzenden Wüſtlings? Iſt dies die Welt, wie Voltaire ſie ſich träumte, dieſe Welt von ſinnloſen Wagehälſen und willenloſen Weibern? Voltaire, deſſen Weſen Verſtand war, deſſen Häude nur von Pulverſchwärze verunreinigt waren, und deſſen Leben ein willensſtarker Kampf für das Licht geweſen? Er ſoll ſchuld ſein an dieſem Elend? Und warum?

Weil er keinen dogmatiſchen Glauben hatte.

Alſo Mangel an dogmatiſchem Glauben iſt es, was Rolla zum Vorwand dient, wie ein Tier zu leben und wie ein Bube zu ſterben. Man ſieht, was nach Verlauf weniger Jahre aus dem herausfordernden Trotz, womit der Dichter auftrat, geworden iſt. Der Trotz hat ſich in haltungsloſen Zweifel aufgelöſt, die Verleugnung iſt zur hoffnungsloſen Verzweiflung geworden.

Wie geſund und kräftig, wie in ſich abgeſchloſſen nimmt nicht Hugos ruhigere Haltung ſich dagegen aus! Zwar hat auch er und noch ſpäter (in dem Gedicht Regard jeté dans une mansarde, 1839) ſich mit leidenſchaftlicher Ungerechtigkeit gegen Voltaire ausgeſprochen, aber er hat ihn ſeit damals immer beſſer und tiefer verſtanden, bis er zuletzt ſeine Erbſchaft angetreten hat. Man verſteht nun, daß er trotz alledem fortfuhr, die zentrale Stellung in der franzöſiſchen Litteratur einzunehmen.

Nicht das feinſte und auserleſenſte poetiſche Talent iſt es, das die Leitung in der Litteratur behauptet. Sie fällt nicht dem Talent zu, ſondern der ganzen Perſönlichkeit. Derjenige, der zu einem gegebenen Zeitpunkte das Herz der Zeit in ſeiner Bruſt pochen fühlt, die Gedanken der Zeit in ſeine Intelligenz aufnimmt und den feſten Willen hat, der Litteratur den Stempel von dieſen ſeinen und des Zeitalters Gefühlen und Ideen aufzudrücken — der iſt der geborene. und der bleibende Führer.

IX.

Einige wenige Jahre tiefer in die Dreißiger hinein — und man kann ſagen, daß die von Hugo und ſeinen Freunden geleitete litterariſche Revolution geſiegt hatte, aber ſo, wie man geiſtig zu ſiegen pflegt. Eine verſchwindende Minderzahl von Frankreichs gebildetſten Männern und verſtändigſten Frauen ſah ein, daß der Kampf abgethan, daß die Tragödie tot, daß die ariſtoteliſchen Regeln Mißverſtändniſſe waren, daß die Zeit der Übergangstalente vorbei, daß Caſimir Delavigne erſchöpft war, und daß nur die Generation von 1830 wußte, was ſie in der Litteratur wollte. Der Umſtand, daß eine ganz parallele Bewegung in der Malerei, Bildhauerkunſt und Muſik begonnen hatte, zeigte ihnen klarer als irgend etwas anderes, wie tief und unwiderſtehlich die Veränderung war. Doch diejenigen, welche dies einſahen, waren, wie geſagt, nur eine geringe Minderzahl. Die alte, ſteife Litteratur aus der Zeit des Kaiſerreiches hatte alles für ſich, was es in Frankreich an alter Gewohnheit, an Angſt vor Neuerungen, an Dummheit und Mißgunſt gab; die ganze offizielle Welt war für ſie, die ganze Preſſe mit Ausnahme eines einzigen Tageblattes, des Journal des Débats, endlich auch die Macht: alle Stellen, Ämter, Penſionen wurden ausſchließlich an Männer von der alten Schule vergeben, und dadurch wurde das aufwachſende Geſchlecht auf alle Arten verſucht und verführt. Hierzu kam, daß nach der erſten großen Geiſtesanſtrengung einige Ermüdung und Erſchöpfung in dem jungen Lager eingetreten war. Man war jung, man hatte erwartet, es bedürfe nur eines einzigen Sturmlaufes gegen die alte Schanze

des Vorurteils, um ſie zu erobern; nun ſah man voll Enttäuſchung, daß die Truppe danach ſich zwar in dezimiertem Zuſtand, aber immer noch am Fuße des Sturmobjektes befand, wie zuvor; man verlor die Geduld und die Kampfluſt. In einen hartnäckigen Kampf, der Entbehrung forderte und Wunden und Narben einbrachte, hätte man ſich bereitwillig gefunden, doch unter der Bedingung, daß er zu einem raſchen Sieg führe, zu einem eklatanten Triumph, zu einer Anerkennung unter Poſaunenſchall. Aber dieſer Streit, der ſich ins Unendliche hinauszog, der zähe Spott ſeitens der Gegner, ihr ruhiges Behaupten aller einflußreichen Poſitionen, ſowohl im Bereich der Litteratur als auch in dem der Kunſt, ihr fortdauernder Enthuſiasmus für das Überlebte, machte die junge Schaar bedenklich. Man fragte ſich ſelbſt, ob man nicht in jugendlicher Heftigkeit zu weit gegangen ſei, ob nicht Seine Majeſtät das Publikum gleichwohl Recht habe, oder doch wenigſtens teilweiſe Recht; man begann, für ſein Talent um Entſchuldigung zu bitten, und ſuchte durch Entgegenkommen und Abfall die Vergebung des Publikums zu erlangen. Man zog ſich von den Freunden zurück, um Zutritt in dieſen oder jenen vornehmen Geſellſchaftskreis zu erhalten. Einer und der Andere dachte an die Akademie und ging daran, ſein Auftreten ſo einzurichten, daß er ſich nicht die Möglichkeit verſcherzte, noch in jüngeren Jahren Mitglied zu werden.

Ein pſychologiſches Motiv edlerer Natur trug bei, die Gruppe aufzulöſen, nämlich das Selbſtändigkeitsgefühl der Schriftſteller. Man hatte ſie von Anfang an durch allzu enge Bande zuſammenhalten wollen; man hatte ſich nicht damit begnügt, eine Richtung und ein künſtleriſches Prinzip anzugeben, ſondern Dogmen zu formulieren geſucht, und diejenigen, welche ſie aufgeſtellt, waren Dichter, ebenſo einſeitige wie geniale Geiſter, nicht Denker mit einem weiten, unbefangenen Blick. Wie geſellig, im Vergleich zu dem germaniſchen, der romaniſche Volksſchlag überhaupt auch iſt, ſo konnte doch unter ſolchen Bedingungen eine Aſſoziation im engeren

Sinne niemals in seiner schönen Litteratur stattfinden. Männer der Wissenschaft können sich über eine Methode einigen, aber die Kunst erfordert die vollständige, unbedingte Freiheit der Persönlichkeit; nur wenn der dichterisch Schaffende ganz er selbst ist, nicht zum besten einer Gesamtheit auf irgend etwas, und sei es die geringste seiner wertvollen Eigentümlichkeiten, Verzicht leistet, vermag er das Vortrefflichste hervorzubringen, das er der Welt zu bieten hat. Ein absoluter Individualismus ist allerdings unmöglich in der Kunst; es bilden sich, bewußt oder unbewußt, freiwillig oder unfreiwillig, immer Schulen; und ebenso wie es gewiß ist, daß das Individuum Erlaubnis haben muß, sich frei auszusprechen, ebenso sicher ist es, daß das Individuum nur in der künstlerischen Kontinuität, nur getragen und gestützt von einer künstlerischen Tradition oder von verwandten Geistern, großen Vorgängern oder Zeitgenossen, das Höchste zu erreichen vermag. Aber wo die Schule ein einzelnes anerkanntes Oberhaupt hat, da gilt es, daß dieses auch verstehe, Freiheit walten zu lassen; es muß alles gestatten mit Ausnahme von Charakterlosigkeit und Stillosigkeit. Doch Freiheit zu geben, dazu war ein Geist von Hugos Art nicht imstande; und die fanatischen unter seinen nächsten Anhängern faßten die Grundsätze seiner Schule noch enger auf als er selbst. Im Verlauf ganz weniger Jahre prägten sich die hervorragendsten Individualitäten der jungen Gruppe stärker aus, als es vorauszusehen war, so lange sie noch im Entstehen waren; und das Auseinandergehen verschiedener ausgeprägter Individualitäten kam dem alten klassischen Lager zu Gute.

Noch ein Moment wirkte auflösend und zersplitternd. Die Julirevolution trieb eine ganze Anzahl von den Bannerführern und Vorkämpfern der Jugend von dem litterarischen Lager hinüber in die Politik. Es ist in dieser Hinsicht bezeichnend, daß das Blatt „Le Globe“ im Jahre 1830 aufhörte ein litterarisches Organ zu sein und in die Hände der Saint-Simonisten überging. Seine

Stifter und wichtigſten Mitarbeiter, Männer wie Guizot, Thiers, Villemain, Vitet, wurden Parlamentsmitglieder, Beamte oder Miniſter. Und da in der modernen Zeit die Politik weit mehr als die Litteratur einen Namen bekannt macht, lockte ſie ſelbſt Dichter zu ihren Rednerſtühlen. Lyriker wie Hugo und Lamartine wandten ſich unter dem Julikönigtum der Politik zu. Die in der Litteratur zurückſtehenden Schriftſteller fühlten ſich gleichſam von den in die Politik eingetretenen überflügelt, grämten ſich hier und da über die Berühmtheit jener und ärgerten ſich zuweilen, ſehen zu müſſen, wie jene das, was ihnen ſelbſt ihr ein und alles war, die Litteratur, nur als einen Ausweg betrachteten, eben gut genug, um im Notfall ergriffen zu werden.

Ein harter Stoß für den romantiſchen Kreis war es, als Sainte-Beuve, der allzeit kampfbereite, allzeit enthuſiaſtiſche Herold der Schule, aus Hugos Generalſtab ſchied. Es ſcheint, als ob er bei der wunderlichen Miſchung von Demut und Unabhängigkeitsdrang, die ſeiner Natur eigen war, lange ſchon die unterwürfige Haltung bereut habe, die er Hugo gegenüber eingenommen, und als ob er nur mit Widerſtreben es fortgeſetzt, für den Chef der Schule das Räucherfaß zu ſchwingen. Er ärgerte ſich über die ſtarke Doſis von Weihrauch, die zu erwarten oder zu fordern Hugo zur Gewohnheit geworden war, und war doch zu ſchwach, ihm ſeinen Tribut vorzuenthalten. Überdies war es weniger die Schwärmerei für Hugo, als die für des Dichters junge Frau, welche ihn innerhalb des Zauberringes feſthielt. Als es im Privatleben zum Bruch zwiſchen ihm und dem Hugoſchen Hauſe kam, war dieſer Bruch für Sainte-Beuve das Signal zu einem vollſtändigen Umſchlag auch in ſeinen litterariſchen Sympathien für den Dichter von „Die Orientalen“. Er war nach ſeiner ganzen Anlage ſo beſchaffen, daß er Schulen, Syſteme, Gemeinden, Parteien nie als etwas anderes betrachtete als Hôtels, in welche er ein- und auszog und wo er niemals ſeine Koffer ganz auspackte; er war ferner

gegen das, was er kürzlich verlassen, immer zur Satire oder zu Hohn geneigt; darum gab er von nun an nur noch eine scharfe und vorzugsweise herabsetzende Kritik über Hugos Werke ab.

Alfred de Musset gefiel es, noch früher seinen Abfall kund zu geben. Ein so überlegener und feiner Geist wie der seinige konnte nicht blind sein für das Beschränkte und Unvollkommene in den Theorien der Hugoschen Schule, noch weniger für die kindische Art, womit dieselben von einigen Heißspornen auf die Spitze getrieben wurden. Als Musset zum erstenmal seine Gedichte bei Hugo in einem Kreis von jungen Romantikern vorlas, waren es nur zwei Stellen, die Applaus fanden. Die erste war diejenige in „Don Paez", wo es heißt: „Brüder! rief aus der Ferne ein gelb und blauer Dragoner, der im Heu schlafend gelegen" — „gelb und blau," das zündete, das war, was man Farbe im Stil nannte — die andere Stelle war aus „Le lever", wo von den Jägerburschen gesagt wird: „Und auf ihren grünen Ärmeln sah man die schwarzen Füße der Falken."

Dieses elementar Malerische war den jungen Zuhörern lieber als alle Ausbrüche von Gefühl, Leidenschaft und Geist. Denn durch solche Züge unterschied man sich von den Männern der alten Schule, denen einzig das wichtig war, daß man wisse, was geschah; um die Details der Äußerlichkeiten kümmerten sie sich nicht. Daß die sichtbare Welt für Musset existierte, dies war den jungen Männern die Hauptsache; aber ihm konnte sie das nicht sein, dessen Stärke in ganz anderen Dingen lag, und der niemals den Drang fühlte, mit Hugo oder Théophile Gautier zu rivalisieren.

Musset war nächstdem vor allem ein junger Aristokrat, Weltmann und Dandy, der seine Ehre darein setzte, Litteratur nur als müßigen Zeitvertreib zu betrachten. Langhaarige Litteraten mit Calabreserhüten taugten ihm nicht als Kameraden.

Sein Verhältnis zum Publikum war von Anfang an etwas unsicher gewesen; er hatte versucht, es in Staunen zu setzen und

es zu necken. Nun kam es ihm mit größtem Wohlwollen entgegen, bereit, ihm alles zu vergeben — ſelbſt die Ballade an den Mond — wenn er nur ein anderes Geſicht zeigen wolle; und eifrig, ſeine Selbſtändigkeit zu beweiſen, indifferent gegenüber den Parteien, endlich klaſſiſch angelegt, geiſtesverwandt mit Mathurin Régnier und Marivaux, wie er war, gab er bis zu einem gewiſſen Grade der unbewußten Preſſion nach. Er gewann die Neigung der Leſewelt, indem er mit humoriſtiſcher Gleichgültigkeit von ſeinen eigenen kriegeriſchen Thaten und denen ſeiner Kampfgenoſſen ſprach. In dem Gedicht „Raphael oder die geheimen Gedanken eines franzöſiſchen Edelmannes“ erklärt er ſich des Streites müde; er habe, ſagt er, in beiden feindlichen Lagern gekämpft, ſich hundert Narben geholt, die ihm ein ehrwürdiges Anſehen verleihen, und er — der einundzwanzigjährige — ſetze ſich nun als erſchöpfter Veteran auf ſeine zerborſtene Trommel. Racine und Shakeſpeare begegnen ſich auf ſeinem Tiſch und fallen hier in Schlaf neben Boileau, der beiden vergeben hat. In einem anderen Gedicht ſchreibt er: „In unſeren Tagen exiſtiert die Kunſt nicht mehr, niemand glaubt an ſie. Unſere Litteratur hat hunderttauſend Gründe, von Ertrunkenen, von Toten und von elenden Fetzen zu ſprechen. Sie iſt ſelbſt eine Leiche, die wir galvaniſieren. Sie thut ihr Werk, indem ſie uns Dirnen ſchildert . . . . . ſie iſt ſelbſt eine, und zwar die allerverkommenſte, die ſich jemals mit Salben und Schminke übertünchte.“ Dieſer Ausfall, der augenſcheinlich gegen die ausſchweifende Phantaſie in den Produktionen der Hyperromantik gerichtet iſt, war ſo jugendlich rückſichtslos, daß die ganze zeitgenöſſiſche Dichtung ſich dadurch getroffen fühlen konnte. Auch war es wol nicht ganz zufällig, daß dies in demſelben Jahre geſchrieben wurde, als „Marion de Lorme“ erſchien, dies Drama, das bei allen ſeinen Mängeln ſo keuſch, ſo ſpiritualiſtiſch in ſeinem Gedankengang und ſo chriſtlich in ſeinem Geiſt iſt, das aber unleugbar eine Courtiſane zur Heldin hat. Zugleich äußerte Muſſet

sich mit stets steigender Blasiertheit über die Ideale der Jugend. Fast alle die Dichter der jungen Schule hatten, mit Hugo an der Spitze, für das kämpfende Griechenland Partei genommen; Alfred de Musset schrieb kokett von seinem Mardoche, daß er „mehr von der Pforte und Sultan Mahmud hielt, als von dem braven hellenischen Volk, das mit seinem Blut den reinen Marmor von Paros besudelt."

Was war die Ursache dieser Gleichgültigkeit und dieses Cynismus?

Zu heißes Blut, ein zu leidenschaftliches Herz und zu frühe Täuschungen. Sein Vertrauen zu den Menschen hatte schon in seiner frühesten Jugend einen unheilbaren Riß erlitten, und dem Mißtrauen entsprang Bitterkeit und Groll. Es ist kaum möglich, seine verzweifelte Lebensbetrachtung auf eine bestimmte einzelne Begebenheit zurückzuführen, von der sie geradezu herstammen konnte. Aber er selbst glaubte, ihren Ursprung nachweisen zu können. Er war, wie er unter mancherlei Formen andeutet, in seiner ersten Jugend von einer Geliebten und von einem Freund betrogen worden. Es ist wahrscheinlich, daß er bei seinem aufrichtigen und wahrheitsliebenden Charakter sich von diesem Schmerz tief getroffen fühlte; doch hat er ohne Zweifel, während die Wunde noch frisch war, das poetische Vergrößerungsglas genommen und seinen Kummer dichterisch verarbeitet. Es war Mode, einen Liebesgram zu haben, über den man sich zu trösten wußte. Und doch hat Musset mehr gelitten, als so mancher glauben wird, der seine ausgelassenen Jugendgedichte liest. Aber um sich nicht so weich zu zeigen, wie er war, um nicht zum Gegenstand des Spottes für die Cyniker zu werden, affektierte er nun selbst eine zeitlang die äußerste Härte und Kälte. Solch ein künstlicher Cynismus wirkt peinlich wie jede Affektation. Taine schrieb über Musset eine bekannte Abhandlung, worin er eine ebenso schöne wie blinde Vorliebe für den Gegenstand derselben an den Tag legt; sie kulminiert in dem

Ausruf: „Celui-là au moins n'a jamais menti!“ Wenn man forcierte Überlegenheit und Herzenskälte zu dem Unwahren zählt, kann man jene Äußerung kaum so ohne weiteres unterschreiben.

Bald aber sollte in dem Leben des verwöhnten Jünglings ein Wendepunkt eintreten.

Am 15. August 1833 stand Alfred de Mussets „Rolla“ in der damals neubegründeten „Revue de deux Mondes“. Wenige Tage nachher gab der Redakteur dieser Zeitschrift, der Schweizer Buloz, seinen Mitarbeitern ein Mittagessen in der bekannten Palais-Royal-Restauration Aux Trois Frères Provençaux. Die Gäste waren zahlreich; es befand sich unter ihnen nur eine einzige Dame. Der Wirt bat Alfred de Musset, sie zu Tische zu führen — und dieser wurde Madame George Sand vorgestellt.

Es war ein schönes Paar. Er schlank und fein, blond, mit dunklen Augen und dem scharfen, pferdeartigen Profil, sie brünett, mit üppigen, gewellten schwarzen Haaren, mit der schönen einförmigen Olivenfarbe, die auf den Wangen in ein schwaches Bronzerot überging, mit großen, dunklen, mächtigen Augen — Arme und Hände von vollendeter Weiße und Schönheit. Es schien eine Welt hinter ihrer Stirn zu liegen, und doch war sie jung und schön und schweigsam wie eine Frau, die nicht darauf Anspruch macht, für geistreich zu gelten. Ihr Anzug war einfach, doch etwas phantastisch: über dem Kleid trug sie eine goldgestickte türkische Jacke, in ihrem Gürtel steckte ein Dolch.

Es wurde mir 1870 in Paris von einem der damals noch lebenden Teilnehmer an jenem Mittagessen gesagt, daß es ein wohlberechneter Plan des Geschäftsmannes Buloz war, der Alfred de Musset und George Sand zusammenführte. Er hatte im voraus seinen Bekannten gesagt: Sie sollen zusammensitzen; alle Frauen pflegen sich in ihn, alle Männer sich pflichtschuldigst in sie zu vergaffen; sie werden sich natürlich in einander verlieben und — welche Manuskripte wird es dann nicht für die Revue geben! Er rieb sich die Hände.

Es waren zwei Persönlichkeiten höchst ungleicher Art, die hier nebeneinander am Tische Platz nahmen. Die einzige Ähnlichkeit zwischen ihnen war wohl ihr Schriftstellertum.

Ihr Wesen war eine fruchtbare, mütterliche Natur. Ihre Seele war gesund, selbst in ihren revolutionären Ausbrüchen gesund, und besaß ein gewisses Gleichgewicht des Reichtums. Ihr Schlaf war gut, und sie konnte ihr Leben nach Belieben einrichten; sie vertrug es, jahraus jahrein ganze Nächte hindurch zu arbeiten und sich mit einem langen Morgenschlaf zu begnügen, den sie kommandieren konnte und von dem sie gestärkt erwachte. Keine große Leidenschaft, keine Revolutionsidee war durch das Gemüt des neunzehnten Jahrhunderts gegangen, welcher diese Frau nicht in ihrer Seele Raum gegeben hatte, und sie hatte dabei ihre Frische, ihre innere Ruhe und ihre Selbstbeherrschung bewahrt. Sie vermochte es, aufmerksam und gelassen sechs Stunden in einem Zuge zu schreiben; sie hatte eine solche Gabe, sich zu sammeln, daß sie während des Gesprächs und des Lachens einer ganzen Gesellschaft ihre Träume aufzuzeichnen vermochte, und gleich darnach, wenn sie am Leben der Umgebung teilnahm, saß sie lächelnd und wortkarg, alles auffangend und verstehend, die Worte, die da fielen, auffaugend, wie ein Schwamm die Wassertropfen.

Und nun er! Er besaß in noch höherem Grade das Künstlertemperament. Seine Arbeit war ein Fieber, sein Schlaf war unruhig, seine Triebe und Leidenschaften waren unbeherrscht. Wenn er eine Idee empfing, saß er nicht gleich ihr stumm und sphynxartig über derselben brütend — nein, er zitterte überwältigt, „mehr schwindlig als ein Page, der in eine Fee verliebt ist," wie es in seinem Gedichte „Après une lecture" heißt. Und ging es dann zur Ausführung, so war er immer geneigt, die Feder wegzuwerfen; die Vorstellungen drängten sich, suchten Ausdruck, ein rasendes Herzklopfen folgte, und die geringste Versuchung seitens seiner Umgebung, eine Einladung zu einer Abendgesellschaft mit Freunden

und ſchönen Frauen, der Vorſchlag einer Landpartie genügte, um ihn der Arbeit entfliehen zu laſſen, wie man einem Feinde aus dem Wege geht.

Sie „ſtrickte“ ihre Romane, er ſchrieb ſeine Werke in einer kurzen, brennenden, ſeligen Ekſtaſe, die am folgenden Tage häufig einem Ekel an dem Geſchriebenen wich. Er fand es ſchlecht und mochte es doch nicht umſchreiben, denn er ſah ſeine Feder ſo ſcheel an, wie der Galeerenſklave ſein Ruder. Trotz all' ſeines Jugendübermutes wand er ſich wie in einer ſtetigen Qual, und die Urſache war die, daß in ſeinem ſchmächtigen Körper ein Rieſe von einem Künſtler ſich eingeſchloſſen fand, der weit tiefer und gewaltſamer fühlte, weit mehr und ſchneller lebte, als das Menſchenweſen, in welchem er verkörpert war, zu ertragen vermochte. Wenn ſich deswegen der Dichter in allerhand Ausſchweifungen ſtürzte, ſo beruhte dies am meiſten auf einem Bedürfniſſe, das innere Leiden zu betäuben, das die Genialität in ihm war.

Wie er da ſaß, zweiundzwanzig Jahre alt, der verzärtelte Sohn ſeiner adeligen Eltern, bei ihnen wohnend, von der ſorgſamen Liebe eines Bruders geſtützt, hatte er, ein Kind, das nichts als einige Liebesabenteuer erlebt, die Erfahrung, das Mißtrauen, die Bitterkeit und die Menſchenverachtung eines vierzigjährigen Mannes; und wo ſeine Erfahrung Lücken hatte, füllte er dieſelben mit angenommener Gleichgültigkeit und mit Cynismus aus. Wie ſie da ſaß, dieſe Frau mit Fürſten- und Bohème-Blut in ihren Adern, die Enkelin des Moritz von Sachſen, achtundzwanzig Jahre alt, ernſteſte Schickſale hinter ſich, losgeriſſen von Familie und Heim, ihres Vermögens beraubt, herbergend mit dem einen ihrer Kinder in enger Pariſer Manſarde, von keinem männlichen Verwandten geſtützt und ſomit auf Wahlverwandtſchaften angewieſen, ſie, die ein litterariſches Zigeunerleben führte, in Männerkleidung ausging, einen Mannesnamen trug und wie ein Mann unter Männern ihre Zigarre rauchte — war ſie in der Tiefe ihrer Seele naiv, leiden-

ſchaftslos, enthuſiaſtiſch, gut und für alles Neue ſo empfänglich, als hätte ſie nichts beſonderes erlebt und wäre nie enttäuſcht worden.

Er, der in ſeiner Kunſt ſo urſprünglich, in ſeinem Leben ſo planlos, war als Geiſt in mancher Hinſicht ſpießbürgerlich, borniert. Wir Männer werden es leicht! Wie ſollte er es nicht geworden ſein, der, in glücklichen Verhältniſſen geboren, in ariſtokratiſchen Kreiſen aufgewachſen, früh das Lachen fürchten und die Konvenienz reſpektieren gelernt hatte?

Sie dagegen, die in ſpeziell techniſcher Hinſicht nichts Revolutionäres hat, ſondern in ihrer Kunſt den eingeſchlagenen Wegen folgte, war geiſtig faſt ein Wunder. Sie hatte keine Borniertheit, war von keinem Vorurteil beſchränkt. Frauen, die von ihrem Schickſale dazu gebracht wurden, an die Krebsſchäden der Geſellſchaft zu rühren und dem Urteil derſelben in die Augen zu ſehen, ohne ſelbſt die Augen niederſchlagen zu müſſen, werden bisweilen in einem höheren Grade als die Männer geiſtig frei, eben weil ſie dieſe Freiheit teurer erkaufen. Sie ſah originell und prüfend alles an, wog jegliche Sache in der Hand und gab ihr gerade das Gewicht, das ſie verdiente.

Er war ihr an Bildung überlegen. Dieſer exaltierte Künſtler beſaß einen unbeſtechlichen Mannesverſtand, ſcharf und geſchmeidig wie eine Damascener-Klinge, der jede Redensart, auf die er ſtieß, zerteilte, jede Blaſe des Gedankens oder der Sprache ſpießte, bis ſie barſt.

Sie als Frau dagegen war geneigt, das Herz zuerſt und am lauteſten reden zu laſſen. Eine ſchöne und ſchwärmeriſche Lehre, eine edle Utopie bezauberte ſie, und ſie hatte als Weib das Bedürfnis, zu dienen. Sie ſuchte in ihrer Jugend immer mit dem Blicke eine Fahne, die von Männern mit großen, tapferen Herzen getragen werde, um dann unter dieſer Fahne zu kämpfen. Ihr Ehrgeiz war nicht der, als gefeierte Muſe der feinen Welt Konzerte zu geben; ſie wollte als Tochter des Regimentes die Trommel

rühren. So aber kam ſie wegen ihres Mangels an Verſtandesbildung dazu, unklaren Köpfen als Propheten zu huldigen, ſo zuletzt dazu, in dem guten und linkiſchen Pierre Leroux, einem Philoſophen und Sozialiſten, zu dem ſie viele Jahre hindurch wie eine Tochter zu ihrem Vater emporſchaute, den bahnbrechenden Apoſtel der neuen Zeit zu ſehen. Muſſet hatte das Überlegenheitsgefühl des ariſtokratiſchen Geiſtes dieſen Propheten gegenüber, die nicht zwanzig lesbare Proſaſeiten zu ſchreiben vermochten; ſie dagegen ließ ſich von dem Hange dieſer Männer zu nachdrücklichem und ſalbungsvollem Vortrage und zu begeiſterter Deklamation anſtecken.

Endlich: ſie war ihm als Künſtlerin unterlegen, obwohl ſie, menſchlich genommen, größer, gerechter, ſtärker war als er. Ihrem Künſtlergeiſte fehlte die plötzlich hinreißende Kraft des Mannes, jenes „So ſoll es ſein", das keine Gründe angiebt. Wenn ſie beide ein Gemälde betrachteten, fühlte er, ohne beſonderen Sinn für Malerei zu haben, mit Einem Schlage die Vorzüge des Bildes und die herrſchenden Eigenſchaften des Malers, und drückte ſie mit zwei Worten aus. Ihr Geiſt vertiefte ſich durch irgend einen ſonderbaren Umweg langſam und umhertappend in das Gemälde, und der Ausdruck ihrer Empfindung war häufig entweder unbeſtimmt oder paradox. Seine Intelligenz war ſcharf, nervös, die ihrige ſtrömend, einer univerſellen Sympathie zugeneigt. Wenn ſie zuſammen eine Oper hörten, wurde er von dem Ausbruche wahrer und perſönlicher Leidenſchaft, von dem ganz Individuellen, ſie dagegen vom Chorgeſange, von dem gemeinſam Menſchlichen ergriffen. Es ſchien faſt einer Gemeinſchaft von Geiſtern zu bedürfen, um ihren Geiſt in Bewegung zu ſetzen.

Den Büchern, die ſie geſchrieben hatte, fehlte die Gedrängtheit. Während jeder Satz, der von ſeinen Lippen ſprang, einer geprägten goldenen Münze mit ciſelierten Rändern glich, war ihr Stil bis zur Weitſchweifigkeit wortreich. Das erſte, was Muſſet unwillkür-

lich that, als ein Exemplar der „Indiana" ihm in die Hände fiel, war, mit einem Bleistift zwanzig bis dreißig überflüssige Adjektive auf den ersten Seiten auszumerzen. Das Exemplar kam später George Sand vor Augen, und man sagt, daß sie sich weniger dankbar als gereizt fühlte.

George Sand hatte ungefähr ein halbes Jahr vor dem ersten Zusammentreffen mit Musset eine gewisse Scheu vor der Bekanntschaft mit ihm empfunden. Sie hatte zuerst Sainte-Beuve ersucht, ihn bei ihr einzuführen; dann aber heißt es in der Nachschrift eines ihrer Briefe aus dem März 1833: „Alles wohl erwogen, wünsche ich nicht, daß Sie Alfred de Musset bei mir einführen. Er ist in hohem Grade Dandy, wir würden für einander nicht passen, und ich hatte mehr Neugierde als eigentliches Interesse ihn zu sehen. Es ist jedoch unvorsichtig, jede Neugierde befriedigen zu wollen." Man spürt in diesen Worten etwas wie Unruhe oder ahnungsvolle Furcht.

Alfred de Musset seinerseits hatte, wie alle Schriftsteller, eine gewisse Voreingenommenheit gegen Schriftstellerinnen. Der Name Blaustrumpf ist diesen Damen gewiß von einem männlichen Kollegen gegeben worden. Aber trotz alledem läßt die große Anziehung, die eine überlegene weibliche Intelligenz auf den intelligenten Mann ausübt, sich nicht leugnen. Das Entzücken, welches immer das tiefe, gegenseitige Verständnis der Geister begleitet, wurde hier durch eine plötzlich erstehende leidenschaftliche Liebe verdoppelt.

Wenn man geschichtlich dieses Verhältnis betrachtet, fällt es in die Augen, wie stark es von dem Zeitgeist geprägt ist. Es wurde in dem an die Karnevalsstimmungen der Renaissancezeit erinnernden poetischen Rausch eingegangen, der sich während der Herrschaft des Romantismus der Gemüter in Frankreich bemächtigt hatte. Künstlernaturen, deren erste Pflicht es immer ist, innerhalb des Gebietes ihrer Kunst mit der ererbten Konvenienz zu brechen, empfinden zu jeder Zeit die Versuchung, auch in sozialer Hinsicht das Herkömm-

liche zu überſchreiten; aber die Generation von 1830 war in ihrer Oppoſition gegen das Alltägliche jugendlicher und naiver als irgend eine frühere oder ſpätere in Frankreich in den letzten Jahrhunderten. In allen Künſtlern ſtecken Zigeuner oder Kinder; die Künſtler jener Zeit gaben dem Zigeuner und dem Kinde in ihrer Seele freien Spielraum. Bezeichnend iſt es, daß das erſte, worauf dieſe beiden auserkorenen Weſen verfallen, ſobald ſie ſich gefunden haben und die erſte, brennende Glückseksſtaſe ihnen aufzuatmen geſtattet, iſt, ſich vor einander zu verkleiden und in Verkleidung ihre Bekannten zum beſten zu haben. Als Paul de Muſſet (Bruder des Dichters) zum erſtenmale von dem jungen Paare zu Abend eingeladen wird, trifft er Alfred gepudert und als Marquis des vorigen Jahrhunderts ausſtaffiert, George Sand in aufgerafftem Kleid mit fiſchbeinernem Unterrock und Schminkpfläſterchen. Als George Sand die erſte Mittagsgeſellſchaft nach ihrer Bekanntſchaft mit Muſſet giebt, wartet Alfred, als junge, normanniſche Bonne verkleidet, unerkannt bei Tiſche auf; damit der Ehrengaſt, der philoſophiſche Profeſſor Lerminier, einen würdigen Partner habe, wird Debureau, der unvergleichliche Pierrot vom Funambulestheater, den niemand außerhalb der Bühne geſehen hatte, eingeladen, und den Gäſten als notabler Reiſender, als einflußreiches Mitglied des engliſchen Unterhauſes vorgeſtellt. Um ihm und Lerminier zugleich Anlaß zu geben, ihre Kenntniſſe an den Tag zu legen, bringt man die Rede auf Politik. Doch vergebens nennt man Namen wie Robert Peel, Lord Stanley u. ſ. w.; der fremde Diplomat beobachtet hartnäckiges Stillſchweigen oder antwortet nur einſilbig. Endlich gebraucht jemand die Wendung: „das europäiſche Gleichgewicht“. Der Engländer bittet ums Wort. „Wollen Sie wiſſen,“ ſagt er, „wie ich unter den gegenwärtigen ernſten politiſchen Verhältniſſen in England und auf dem Kontinent das europäiſche Gleichgewicht auffaſſe? — So.“ Und der Diplomat wirft ſeinen Teller in die Höhe, ſo daß er ſich in der Luft ſchwingt, fängt ihn dann mit

Virtuosität auf der Messerspitze auf und läßt ihn beständig wirbeln, ohne sein Gleichgewicht zu gefährden. — Zeigt nicht solch kleiner Zug diese Verbindung zwischen Musset und George Sand in einem eigentümlichen Schimmer von Jugend und Naivetät? Es fällt ein Strahl von dem Stimmungsleben der Renaissancezeit darauf, und man fühlt recht wohl, daß man sich in dem französischen Romantismus der dreißiger Jahre befindet.

Das vertraute Verhältnis zwischen Alfred de Musset und George Sand hat seine vulgäre Seite, die hinlänglich ausgenützt worden ist, und die ich nicht berühren mag. Jeder weiß, daß sie gemeinschaftlich eine Reise nach Italien unternahmen, daß er sie mit Eifersucht, sie ihn mit der ungewohnten Kontrolle über sein Thun und Treiben plagte, kurz, daß ihr Zusammenleben nicht glücklich war, daß er während seiner Krankheit von ihr getäuscht wurde und daß er in der unglücklichsten Gemütsverfassung Italien allein verließ.

Aber das Verhältnis hat noch eine andere und interessantere Seite, die ästhetisch-psychologische. Die Litteraturgeschichte kennt Verbindungen genug zwischen hochbegabten Männern und Frauen; was jedoch in diesem Falle neu und außergewöhnlich ist, das ist dies:

Ein männlicher Genius höchsten Ranges, der schon ein Stück seiner künstlerischen Laufbahn hinter sich hat und doch noch ganz jung ist — ein weiblicher Genius, so vollständig, so bedeutend, daß nie früher in der Weltgeschichte ein Weib sich in dem Besitze einer so reichen, schöpferischen Kraft gezeigt hatte, beeinflussen einander während der Exaltation der Liebe.

Unsere Psychologie ist noch so weit zurück, daß der Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Einbildungskraft kaum studiert werden kann, viel weniger weiß man, wie sie auf einander einwirken. Zum erstenmale in der modernen Civilisation begegnen sich hier der männliche und der weibliche Dichtergeist, jeder für

ſich zur höchſten Schönheit angelegt. Nie zuvor war das Experiment in ſo großem Stile vor unſeren Augen gemacht worden. Es iſt der Adam der Kunſt und die Eva der Kunſt, die ſich einander nähern und den Apfel vom Baum der Erkenntnis teilen. Dann folgt der Fluch, das heißt der Bruch, ſie trennen ſich und gehen ein jedes ſeinen Weg. Aber nicht als dieſelben. Die Werke, die ſie von jetzt an hervorbringen, haben nicht denſelben Charakter wie die, welche ſie ſchufen, bevor ſie ſich getroffen hatten.

Er verläßt ſie, zerriſſen, verzweifelt, betroffen, mit einer großen neuen Anklage gegen das weibliche Geſchlecht in ſeiner Seele, doppelt davon überzeugt: Falſchheit! dein Name iſt Weib.

Sie verläßt ihn, vielfach bewegt: anfangs halbwegs getröſtet, dann zerriſſen bis in die Tiefe ihres Weſens, aber bald froh, aus einer Kriſis heraus zu ſein, die ihre ruhige, ſchaffende Natur verſtimmte, mit einem neuen Gefühle der Überlegenheit des Weibes über den Mann, doppelt überzeugt: Schwäche! dein Name iſt Mann.

Er verläßt ſie mit einem neuen Unwillen gegen alle Schwärmereien und Philantropien und Utopien, mehr als je überzeugt, daß die Kunſt dem Künſtler alles ſei. Aber doch iſt die Berührung mit dieſer großen Frauenſeele für ihn nicht unfruchtbar geweſen. Zuerſt macht der Schmerz ihn wahr; er ſtreift ſeinen affektierten Cynismus ab; er wird nie mehr eine gemachte Härte und Kälte zur Schau ſtellen. Dann macht der Einfluß, den die Offenheit und Güte ihres Weſens ausübte, ihr Schwärmen für Ideale, ſich in den Werken geltend, die er jetzt erſcheinen läßt, in der republikaniſchen Begeiſterung Lorenzaccios, in dem tiefen Gefühlsleben Andrea del Sartos, vielleicht ſogar in dem Proteſt, den Muſſet gegen Thiers' Preßgeſetze ſchleudert.

Sie verläßt ihn, überzeugter als je von der Engherzigkeit und dem Egoismus der Männer, geneigter als je, ſich allgemeinen Ideen hinzugeben. Sie widmet in „Horace“ dem Saint-Simonismus ihr Talent; ſie ſchreibt, um den Sozialismus zu verherr-

lichen, „Le compagnon du Tour de France“, schreibt endlich im Jahre 1848 für die provisorische Regierung die Bulletins an das Volk. Aber nichtsdestoweniger vollendete erst die Berührung mit diesem geprägten, formfesten Genie ihre reine und klassische Kunstform. Sie lernte die Form lieben, das Schöne um seiner selbst willen suchen. Und wenn man von ihr gesagt hat, daß ihre Sätze „von Leonardo gezeichnet und von Mozart in Musik gesetzt sind“ (ein Wort des jüngeren Dumas), so hätte man hinzufügen können, daß die Kritik Alfred de Mussets ihre Hand geleitet und ihr Ohr gebildet hat.

Nach ihrer Trennung sind Beide gereifte Künstler. Er ist von jetzt an der Dichter mit dem brennenden Herzen, sie die Sibylle mit der prophetischen Beredtsamkeit.

In den Schlund, der sich jäh zwischen ihnen öffnete, warf sie ihre Unreife, ihre Tiraden, ihre Geschmacklosigkeiten, ihren Männeranzug, forthin ganz Weib, ganz Natur.

In dieselbe Tiefe versenkte er sein Don Juan-Kostüm, seinen herausfordernden Übermut, seine Bewunderung für „Rolla“, seinen Knabentrotz, und war von jetzt an ganz Mann, ganz Geist.

X.

Alfred de Musset wurde siebenundvierzig Jahre alt, aber mit Ausnahme von drei reizenden kleinen Dramen und einigen Gedichten fällt seine ganze Produktion in die Zeit vor seinem beginnenden Mannesalter. In den sechs Jahren nach dem Bruch mit George Sand, bis er die Dreißig erreicht, schreibt und veröffentlicht er die ganze Reihe seiner bewunderungswürdigen Arbeiten.

Von George Sand betrogen, nimmt die Lust, beim Betrug zu verweilen, samt der angenommenen Blasiertheit immer mehr bei ihm ab. Man spürt in seinen Werken, ja schon in der Beschaffenheit der Stoffe, die er wählt, den persönlichen Kampf des Dichters, die lasterhafte Maske abzulegen und selbst von der Anziehungskraft des Lasters sich zu befreien. Die erste große Komposition, die er nach seiner Heimkehr von Italien ausführt und wozu der Aufenthalt in Italien ihm die Idee gegeben, ist das Drama „Lorenzaccio". Aus demselben Geschlecht stammen Lorenzo von Medicis und sein Vetter, der tierisch-grausame und wollüstige Herzog von Florenz, Alexander. Lorenzo ist ursprünglich eine reine und thatkräftige Natur. Frühzeitig trägt er sich mit dem Entschluß, nach Brutus' Beispiel die Welt von einem Tyrannen zu befreien. Um sein Ziel zu erreichen, giebt er sich den Anschein eines herzlosen Libertin, macht er sich zu Alexanders Gefährten, zu seinem Werkzeug, Vergnügungsrat und Kuppler. Wie Hamlet sich toll stellte, hat er die Rolle eines feigen, erbärmlichen Lüstlings angenommen, um sein Opfer sicher zu machen und sich desselben zu bemächtigen.

Doch die Verkleidung, in die er sein wahres Wesen hüllt, klebt an ihm fest wie ein Nessushemd; allmählich ist er fast all das wirklich geworden, was er doch nur scheinen wollte; gegen seinen Willen hat er die Verderbnis, die er selbst in der Atmosphäre des Hofes und der Stadt verbreiten half, eingesogen; er fühlt Ekel vor sich selbst, wenn er sein Leben betrachtet. Aber dennoch ist er verkannt: denn durch die Schlechtigkeit und die verstellte ohnmächtige Feigheit hindurch verfolgt er unverrückt seinen Plan, im rechten Augenblick Alexander zu ermorden und die Republik zu errichten.

Er wird von Menschenverachtung verzehrt: er verachtet den Fürsten, weil derselbe ein Wüstling und Bluthund ist; das Volk, weil es sich von einem solchen Fürsten regieren läßt und weil es ihm selbst, dem Fürstendiener, gestattet, unangefochten und ungestraft durch die Straßen von Florenz zu gehen; die Republikaner endlich, weil sie ohne Thatkraft und ohne politischen Blick sind. Sein Traum ist, sich von der Unsauberkeit eines ganzen Lebens zu reinigen durch eine einzige That, eine große und entscheidende — den Fürstenmord; und der Dichter läßt ihn auf diese Art sich läutern: Lorenzo wirft sein angenommenes Wesen von sich, richtet und straft wie ein Racheengel. Mussets politischer Pessimismus offenbart sich in dem, was nun folgt: Lorenzaccio erntet keinen anderen Lohn für seine Großthat als den, von der Hand eines Meuchelmörders zu fallen, der den Preis heben will, welcher auf seinen Kopf gesetzt ist; die republikanischen Führer von Florenz sind zu stumpf und unpraktisch, die Bevölkerung selbst ist zu tief gesunken, um aus dem Mord des Herzogs Vorteil ziehen zu können; sie läßt sich ruhig von dem nächsten Tyrannen überrumpeln. An der Geringschätzung der Republikaner, die hindurch schimmert, haben sicher Eindrücke von 1830 ihren Anteil. Musset hatte ja selbst einmal eine Revolution, welche auf die Republik hinlenkte, in das monarchische Fahrwasser einlaufen sehen. In seinem Stück sind indes die Republikaner in ein ungünstigeres

Licht geſtellt, als ſie verdienen. Lorenzaccio teilt ihnen am Abend vor dem Morde ganz beſtimmt Tag und Stunde mit, wann er den Herzog töten will; aber kann man ihnen verdenken, wenn ſie keine Vorbereitungen treffen? Da derjenige, der von der Straße dieſe große Neuigkeit in ihre Häuſer ruft, kein anderer iſt als der Unzertrennliche des Herzogs, ſein Mitſchuldiger, ſein Hofnarr — was Wunder, daß ſie die Achſeln zucken und ſich nicht vom Flecke rühren! Man fühlt aus Muſſets Ungerechtigkeit in dieſem Punkte perſönliche Stimmungen heraus, die über das Stück hinaus deuten. Doch die Hauptſache für ihn war die Darſtellung von Lorenzos Charakter mit dem edlen Gepräge unter der abſchreckenden blaſierten Maske. Lorenzo hat ein ideales Element in ſeiner Seele, deſſen er ſich nicht ſchämt; er ſtrebt empor, er glaubt an die verſöhnende Macht der That. Das, was ihn im Tode läutert, iſt nicht wie Rollas reiner Kuß ein Zufall, ſondern eine Handlung, die ihm während ſeiner ganzen Jugend vorſchwebte.

In „Le chandelier“ befinden wir uns noch in ſehr verderbter Geſellſchaft, aber von dieſem Hintergrund hebt ſich als Hauptfigur der junge Schreiber Fortunio ab mit ſeiner tiefen, grenzenloſen Liebe zu Jacqueline. Er wird von ihr und ihrem Geliebten mißbraucht, er muß als Schild und Deckmantel für deren ſchmutziges Liebeseinverſtändnis dienen; er durchſchaut das Spiel und liebt gleichwohl, ja iſt vollkommen bereit, ſich in den ſichren Tod ſenden zu laſſen, um die häßliche Verbindung der Geliebten mit einem Anderen zu decken. Dieſer Page hat die Entſchloſſenheit und den Mut eines Helden, und die Reinheit ſeines Weſens wirkt ſo ſtark, daß ſie Jacqueline rührt und gewinnt, ja ſie beſtimmt, ſich von Clavaroche ab- und ihm zuzuwenden. Er iſt das Ideal eines jugendlichen Liebhabers.

Octave in „Les caprices de Marianne“ iſt ein leichtſinniger und in mancher Beziehung verderbter Jüngling, der einer ernſtlichen Liebe nicht fähig iſt, der, um ein Weib zu erobern, nicht ſo

viel Zeit darauf zu verwenden der Mühe wert findet, als er braucht, um das Siegel von einer Flasche südländischen Weins zu lösen; aber er besitzt ein Gefühl, in welchem er naiv und gläubig ist wie ein Knabe, und dies ist die Freundschaft: er liebt seinen Freund, den jungen Coelio, so unbedingt, daß er bereit ist, für ihn zu sterben oder seinen Tod zu rächen, und so treu, daß er der Dame, welche Coelio vergebens anbetet, ihre Gunst vor die Füße wirft. So skeptisch Octave auch den Frauen gegenüber ist, so völlig geht er in seiner Freundschaft auf: er ist ein Ideal von einem Freunde. Den Gegensatz von ihm bildet Coelio, in welchem Musset, da er in diesem Drama seine eigene Persönlichkeit teilt, die andere Seite seines Wesens schildert. Coelio ist der jugendliche Liebhaber, dessen Liebe lauter anbetendes Schmachten ist, ein Begehren, so schwermütig in seiner Glut, daß er den Tod herbeizurufen scheint, wenn es nicht befriedigt wird. Ein Nimbus von Shakespeareſcher Romantik umschwebt sein Haupt; seine Rede ist Musik, seine Träume Poesie. Er schildert sich in den Worten: „Mir fehlt Gemütsruhe und die stille Unbekümmertheit, welche das Leben zu einem Spiegel macht, worin alle Gegenstände nur während eines Augenblickes erscheinen und wieder vergehen. Schulden sind für mich eine Gewissenslast. Liebe, aus der ihr Anderen einen Zeitvertreib macht, bringt mein ganzes Wesen in Aufruhr.“

Man merkt an diesen Mannesgestalten, wie Musset als Dichter gereift ist. Er strebt nicht mehr danach, nur die überschäumenden Triebe der Jugend oder das wilde Spiel der Leidenschaften mit all' ihren Folgen von Lüge, Betrug und Gewaltthätigkeit zu schildern; er weilt lange und mit Vorliebe bei dem unschuldigen, tiefen Gefühl, dem die Schuld nur infolge äußerer Verhältnisse innewohnt — bei der Liebe, die in ihrem Wesen rein und nur wegen ihres Bruches mit der Gesellschaftsordnung verbrecherisch ist, bei der Freundschaft, die in ihrem Kern heroische Hingebung ist, selbst da wo sie in der nichtswürdigen Form von Kupplerberedtsamkeit auftritt, kurz

bei Freundſchaft und Liebe in ihrer Reinheit, bei den Lebensgewalten, welche man als die idealen zu bezeichnen pflegt.

Und wie der Mannestypus bei Muſſet immer mehr geläutert wird, ſo geſchieht es allmählich auch mit dem weiblichen Typus. Von Anfang an ſchwankten ſeine Frauengeſtalten zwiſchen Dalila und Eva. Doch ſein ſteigender Hang, das geiſtig Schöne und ſittlich Reine darzuſtellen, führt ihn auch bei den weiblichen Figuren zu einem immer mehr hervortretenden Idealiſieren. Es iſt ſchon bezeichnend, daß die Frauengeſtalt, die er unmittelbar nach dem definitiven Bruch mit George Sand (1835) vorführt und zu welcher dieſe teilweiſe als Modell gedient, Madame Pierſon in „La confession d'un enfant du siècle“, eine in hohem Grade idealiſierte Wiedergabe von dem Naturell des Originals iſt. Seine Novellen, von denen wenigſtens drei: „Emmeline“, „Frédéric et Benerette“ und „Le fils du Titien“ zu den beſten gehören, wenn ſie nicht die beſten ſind, die unſer Jahrhundert aufzuweiſen hat, verraten immer deutlicher das Streben des Dichters, die Liebe und durch ſie die weiblichen Charaktere zu idealiſieren und zu verherrlichen. Er nimmt z. B. die Phyſiognomie von einer oder der anderen kleinen Griſette, die er kannte — ein gutmütiges, leichtſinniges, ja leichtfertiges muntres Geſchöpf; er giebt dieſer Geſtalt einen jungfräulichen Reiz, den ſie längſt verloren, und ſchafft aus ihr eine Mimi Pinſon, oder er formt das junge Weib ſo ſeelenvoll, ſo naiv in allen ſeinen Fehlgriffen und Fehltritten, ſo wahr und feinfühlend in ſeiner Ausdrucksweiſe und ſo einfach in ſeinem Sterben wie jene Benerette, deren letzten Brief wenige ohne Thränen geleſen haben. Für ihn als Erotiker iſt Liebe eine ſolch' unumſchränkte Macht, daß er ſogar die Kunſt ihr unterordnet. Liebender und Geliebter zu ſein, dies gilt zuletzt in ſeinen Augen ſo viel mehr als Künſtler zu ſein, daß, nach ſeiner Vorſtellung von dem Idealen, die Kunſt im Grunde einer Einzigen geweiht und ausſchließlich zugeeignet ſein ſollte: der einzig Geliebten. In der Novelle „Tizians Sohn“ wird der

Held, eine begabte Künstlernatur, auf der Bahn der Ausschweifungen gehemmt durch die Liebe zu einer hochherzigen Frau; er beweist seinen dankbaren Sinn dadurch, daß er nur ein einziges Bild malen will, für das er alle seine Kräfte sammelt und das allein seinen Namen auf die Nachwelt bringen soll — nämlich das Porträt der Geliebten. Ihr zu Ehren schreibt er ein Sonett, worin er die Schönheit und die reine Seele der Erkornen preist, es ausspricht, warum er niemals eine Andere mit seinem Pinsel verherrlichen will, erklärt, daß, wie schön auch ihr Bild sei, es doch nicht einen einzigen Kuß von dem Original aufwiege. — Aber von allen Novellen Mussets ist sicher „Emmeline“ die feinste. Es ist eine kleine Erzählung, welche auf dem ersten edleren, doch kurz währenden Liebesverhältnis beruht, das Musset nach dem Bruch mit George Sand durchlebte, und das in allem Wesentlichen demjenigen in der Novelle glich: Ein junger Mann verliebt sich leidenschaftlich in eine junge, verheiratete Dame, deren einnehmendes Wesen mit den zartesten Farben, doch auf Grund der sorgfältigsten Naturbeobachtung gemalt ist — nur Turgenjews duftigste Frauengestalten geben in der neueren Litteratur einen Begriff von dieser Kunst, aber sie sind geistiger, weniger real, mit einem verliebteren Blick gesehen und mit geringerer künstlerischer Kühnheit dargestellt. Nachdem er sie lange beobachtet, ohne Hoffnung ihr Interesse zu erwecken, gewinnt er endlich ihre Gegenliebe, und sie giebt sich ihm hin. Plötzlich werden sie für immer geschieden, sie, weil sie zu wahrheitsliebend ist, um ihren Mann zu betrügen, und er, weil er zu zartfühlend ist, als daß er sich nicht lieber entfernte, nachdem die Verhältnisse einmal so gegeben sind. In dieser Novelle kommt ein Gedicht vor, das der junge Liebende seiner Dame zu lesen giebt, und das mir die Blüte von Mussets Erotik aus der zweiten Periode seiner Dichtkunst zu sein scheint. Es redet die Sprache des idealen Gefühls. Es ist das berühmte Gedicht: „Si je vous disais, pourtant, que je vous aime.“

Alfred de Muſſet hat kaum eine ſeelenvollere Strophe geſchrieben als dieſe:

J'aime, et je sais répondre avec indifférenee;
J'aime, et rien ne le dit, j'aime, et seul je le sais;
Et mon secret m'est cher et chère ma souffrance;
Et j'ai fait le serment d'aimer sans ésperance;
Mais non pas sans bonheur — je vous vois, c'est assez.

Gleichzeitig mit dieſen anmutigen, gleichſam auf Blumenblättern geſchriebenen Novellen verfaßt Muſſet einzelne kleine Dramen, worin die Liebe als die ernſte, entſetzliche Macht dargeſtellt iſt, mit der ſich nicht ſcherzen läßt, als das Feuer, mit dem man nicht ſpielen darf, als der elektriſche Funke, der tötet — und andere, worin ſein Witz und ſein Weltton in dem ſeelenvollen, gefühlsbewegten Gewebe des Stiles glänzen.[1] Von dieſen Schauſpielen iſt „Un caprice“ das am meiſten abgerundete und das, welches den ſprudelndſten Dialog hat. In keiner von Muſſets Komödien oder Proverbes iſt die äußere und innere Form ſo vollkommen; und der Name „Un caprice“ befindet ſich mit Recht unter den Titeln der Werke, die auf ſeinem Leichenſtein auf dem Père-Lachaiſe eingegraben ſind. In dieſem Stück beugt ſich die unſtete erotiſche Laune, die Verliebtheit des Augenblicks, unter die Zucht des Eheſtandes. Der Mann iſt iſt hier frivol und wenig zuverläſſig, die Frauen, welche zuſammenhalten, haben beide das Herz auf dem rechten Flecke, und die eine von ihnen beſitzt überdies eine bezaubernde ariſtokratiſche Geiſtesüberlegenheit. Madame de Léry iſt Pariſerin. Keiner hat dieſen Typus mit ſolcher Originalität gezeichnet wie Muſſet; hier war er

[1] Seine Reiſe nach Italien mit George Sand währt vom Herbſt 1833 bis April 1834. Er ſchreibt in dieſem Jahr: „On ne badine pas avec l'amour“ und „Lorenzaccio“; 1835 „Barberine“ (faſt ſein unbedeutendſtes Schauſpiel), „Le Chandelier“, „Confession d'un enfant du siècle“, und „La nuit de mai“; 1836 „Emmeline“ und „Il ne faut jurer de rien“; 1837 „Un Caprice“, „Le deux maîtresses“ und „Frédéric et Benerette“; 1838 „Le fils du Titien“. „Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée“ iſt im Jahre 1845, „Bettine“ 1851, „Carmosine“ 1852 geſchrieben.

auf seiner Höhe. Ganz Weltdame, aber auch ganz Weib. Das Schöne an dieser Gestalt ist, daß man in ihr aus der höchsten Verfeinerung des Salonlebens die unverfälschte, frische, wahre Natur durchblicken sieht, Natur, trotz all' der schimmernden und flimmernden Geistreichheit und all' der zu frühen und etwas lebensmüden Erfahrung, Natur selbst in der Verstellung, Natur selbst in der kleinen Komödie; Madame de Léry ist als Weib Schauspielerin genug, um agieren zu können. Ach, sagt Goethe irgendwo in seinen Briefen, wie wahr ist es, daß nichts merkwürdig ist als das Natürliche, nichts groß als das Natürliche, nichts schön als das Natürliche und nichts ꝛc ꝛc ꝛc als das Natürliche! Bei Mussets Pariserin ist in der Kunst des überlegenen und übermütigen Gesellschaftstones die Natur bewahrt. „Un caprice" hat eine moralische Idee. Doch während viele Dichter die Liebe als etwas steinartig Festes und Solides schildern, das man greifen, jahrelang hinlegen und immer in demselben Zustand wiederfinden kann, ist sie für Musset, selbst wenn er am sittlichsten ist, beständig nur die feinste und allerstärkste, doch darum auch die flüchtigste Essenz des Lebens. Sie kann töten, während sie ihre volle Kraft hat, aber sie kann auch verdunsten.

In seinen letzten Schauspielen verherrlichte Musset mit Vorliebe die Treue und Charakterreinheit der Frau, an welche Tugenden er glaubte, ohne sie selbst gefunden zu haben. Zwar hatte er schon in „Barberine" nach einer alten Sage das Ideal einer treuen Gattin im Stile von Shakespeares Imogen gezeichnet; doch das Stück war uninteressant. Er schließt als Dramatiker mit zwei vollendet herrlichen Frauengestalten. In dem kleinen Meisterwerk „Bettine" hat er eine der für den Charakterzeichner schwierigsten Aufgaben spielend leicht und vollständig gelöst. Bettine tritt auf, und kaum hat sie drei oder vier Mal gesprochen, so fühlen wir, daß dies eine kräftige, kühne, tieffühlende und großdenkende Frauennatur ist, ja mehr als das: ein Genie, eine Künstlerin, eine Trium-

phatorin, gewohnt, ſich ihrer Umgebung geiſtig überlegen zu fühlen und keine Rückſicht auf kleinliche Konvenienz zu nehmen. Es iſt ihr Hochzeitsmorgen. Singend betritt ſie die Bühne, einen Raum, wo der Notar wartet, geht direkt auf dieſen zu und redet ihn zu ſeiner Verwunderung mit Du an: „Ah, biſt du da, Notar? Lieber Notar, lieber Freund, haſt du deine Schreibereien bei dir?“ Seine Amtswürde exiſtiert für ſie ſo wenig, daß ſie kein Bedenken trägt, vor ihm ihre Hochzeitsfreude ſehen zu laſſen. Die muntere Güte ihrer Natur ſtrömt bei dem geringſten Anlaß über. Sie iſt nicht ſpirituell wie eine Weltdame, ſondern frei, groß, vertraulich wie eine wahre Künſtlerin, und die echte Menſchlichkeit ihres Weſens hebt ſich noch ſchöner ab von dem Hintergrund der ſittlichen Aufgelöſtheit, die ihr kalter, anſpruchsvoller Bräutigam repräſentiert.

Das ſchöne kleine Drama „Carmoſine“, dem eine Novelle von Boccaccio zu Grunde liegt, beweiſt, wie die ſtärkſte und heißeſte Liebe und Verehrung, welche äußerliche Verhältniſſe von ihrem Gegenſtand trennen, durch großmütige Güte und Fürſorge geheilt werden können. Carmoſine iſt ein einfaches Bürgermädchen, das den König Pedro von Aragonien mit einer hoffnungsloſen, verzehrenden Leidenſchaft liebt; wegen dieſes Gefühls will ſie ihrem treuen und trauernden Anbeter Pedrillo die Hand nicht reichen, ſie will ſchweigen und ſterben. Doch der Geſpiele ihrer Kindheit, der Sänger Minuccio, verrät aus Mitleid dem König und der Königin ihre Liebe; und weit entfernt zu zürnen, geht die Königin unerkannt zu ihr und lindert allmählich Carmoſine's Qual durch ſchweſterliche und königliche Worte, indem ſie ihr erklärt, daß eine ſolche Liebe, ſo tief und groß, zu ſchön ſei, um aus dem Herzen ausgerottet zu werden. Die Königin ſelbſt wolle ſie unter ihre Ehrendamen aufnehmen und ihr dadurch Gelegenheit geben, den König jeden Tag zu ſehen; denn eine ſolche Liebe wirkt veredelnd, die in dem Aufſchwung der Seele zum Erhabenen beruht. „Ich ſelbſt, Carmoſine, will dich lehren,“ ſagt ſie, „daß man lieben

kann, ohne zu leiden, wenn man liebt, ohne darüber zu erröten; nur Scham und Gewissensbisse verursachen Kummer; Traurigkeit ist nur des Schuldigen Loos, und deine Gedanken sind gewiß nicht schuldig." Alsdann kommt der König unter dem Vorwand, ihren Vater besuchen zu wollen, und sagt in Gegenwart der Königin zu ihr:

„Ihr also seid es, holdes Fräulein, das, wie wir hören, krank und in Gefahr ist? Euer Antlitz sieht nicht danach aus... Ihr zittert, scheint mir — mach' ich Euch bange?"

„Nein, Sire."

„Nun, so gebt mir Eure Hand. Was bedeutet dies, mein schönes Kind? Ihr, jung und geschaffen, Andrer Herzen zu erfreuen, Ihr laßt den Schmerz Gewalt über Euch gewinnen? Wir bitten Euch, Ihr möget aus Liebe zu uns Mut fassen und dafür besorgt sein, daß Ihr rasch geheilt werdet."

„Sire, meine allzugeringe Kraft eine allzugroße Qual zu ertragen ist die Ursache meiner Leiden. Da Ihr mich beklagen konntet, wird mich Gott vielleicht davon befreien."

„Schöne Carmosine, ich will als König und als Freund sprechen. Die große Liebe, die Ihr für uns heget, hat Euch die höchste Ehre in unsrer Gesinnung erworben, und die Ehre, die wir Euch zum Entgelt erweisen wollten, ist die, mit eigner Hand Euch den Gatten zu geben, den wir für Euch erwählten, und den anzunehmen wir Euch bitten. Und darum wollen wir uns Euren Ritter nennen und in unsern Tournieren Eure Devise und Eure Farben tragen, ohne uns dafür etwas Andres von Euch auszubitten als einen einzigen Kuß."

Die Königin zu Carmosine: „Thu' es, mein Kind, ich bin nicht eifersüchtig."

„Sire, die Königin hat für mich geantwortet."

In welcher Welt geht solches vor? In welcher Welt hat die Luft, die man einatmet, eine solche Reinheit? Wo gedeiht eine

ſolche Rechtſchaffenheit, wo beſitzt die Liebe dieſe Demut bei aller Glut und zugleich dieſe Hoheit, und wo begegnet ſie einer ſolchen Ritterlichkeit und Treue; wo iſt ſie ſo frei von Eiferſucht bei einer ſo unendlichen Güte? Wo findet ſich ein ſolcher König? wo eine ſolche Königin?

Die Antwort muß ohne Schwanken lauten: Im Lande des Ideals, nirgends ſonſt. An dieſen Küſten landet der übermütige, cyniſche Muſſet zuletzt als Dichter, als Menſch dagegen weit ab von dieſem Strand. Er ging in Selbſtbetäubung zu Grunde. Die Zügelloſigkeit, das Ungeregelte in ſeinem Weſen gereichte ihm zum Unglück. Während er in ſeinen Poeſien immer geiſtiger und immer ſittlicher wurde, verſank er als Menſch immer tiefer in niedrige Ausſchweifungen. Er verlor früh die Herrſchaft über ſich ſelbſt; eine Zeit lang ſchwang er ſich durch die Dichtkunſt über den Verfall ſeines Lebens empor; zuletzt konnten auch dieſe Schwingen ihn nicht mehr erheben.

Er hatte viel vom Julikönigtum gehofft, er hatte von oder unter demſelben einen kunſtliebenden Hof, eine freiſinnige Politik, eine Erneuung der nationalen Ehre und das Aufblühen der ſchönen Litteratur erwartet. Man kann ſich denken, wie bitter er enttäuſcht wurde. Es wäre nicht unmöglich geweſen, daß ein Hof mit lebendigem Sinn für Poeſie und ſchöne Künſte, welcher Alfred de Muſſet in ſeinen Kreis gezogen, einen wohlthätigen Einfluß auf ihn geübt, ihn gezwungen haben würde, auf Anſtand zu halten, und ſeine Genüſſe, ja ſogar ſeine Ausſchweifungen. verfeinert hätte. Doch Ludwig Philipp, dieſer im übrigen ſo geſchliffene und gebildete Friedens-Monarch, hatte nur wenig Sinn für Poeſie und wenig Einblick in deren Weſen. Er verſtand es ebenſo wenig Alfred de Muſſet wie Victor Hugo für ſich zu gewinnen. Muſſet, der ein Schulkamerad ſeines Sohnes Ferdinand von Orleans war, hatte im Jahre 1836 in Veranlaſſung von Meunier's Attentat auf den König ein Sonett geſchrieben. Es war ungedruckt, aber der Herzog

von Orleans, dem es zu Gesicht gekommen, und der es vortrefflich fand, wollte es absolut Seiner Majestät vorlesen. Der König erfuhr nicht einmal, von wem es war; denn ehe der Leser zu Ende gelangt war, war er so beleidigt darüber, daß der Dichter sich erdreistete, ihn zu dutzen, daß er kein Wort mehr hören wollte. Um die Kränkung gutzumachen, erwirkte der Herzog für Alfred de Musset eine Einladung zu den Tuilerienbällen. An dem Tage seiner Vorstellung bei Hofe, sah er zu seiner Verwunderung Ludwig Philipp direkt auf sich zugehen und hörte ihn mit einem Lächeln und einer Miene, die ihn angenehm überraschte, sagen: „Sie kommen geradeswegs von Joinville, ich freue mich, Sie zu sehen.“ Alfred de Musset war zu sehr Weltmann, um Erstaunen zu verraten. Er verbeugte sich tief und grübelte darüber nach, was die Worte des Königs bedeuten könnten. Da entsann er sich, daß die Familie Musset in Joinville einen weitläufigen Verwandten hatte, der Forstinspektor auf den Krondomänen war. Der König, der sein Gedächtnis nicht mit litterarischen Namen plagte, kannte auf's Haar die Namen all' Derer, die bei seinen Domänen angestellt waren. Elf Jahre nach einander sah er jeden Winter mit derselben Freude das Gesicht seines vermeintlichen Forstinspektors wieder, fuhr fort, ihm ein Lächeln und Nicken zu spenden, das manchen Hofmann vor Neid erbleichen machte, und das für die Ehrenbezeigung galt, welche er der schönen Litteratur zollte — doch so viel ist ausgemacht, Ludwig Philipp ahnte niemals, daß unter seiner Regierung ein großer Dichter lebte, der denselben Namen trug wie sein Forstinspektor.

Ein Regiment, so glanzlos wie dasjenige Ludwig Philipp's, mußte für Musset ein Greuel sein. Seine kriegerische Antwort auf Becker's „Rheinlied“ mit ihrem stolzen und wilden Hohn deutet auf lyrische Möglichkeiten bei ihm hin, die sich unter anderen politischen Bedingungen entfalten hätten können. Nun fühlte er sich darauf beschränkt, der Dichter der Jugend und der Liebe zu sein;

und als die Jugend ſchwand, hatte er keine Mittel zur Selbſterneuung. Seine Tugenden nicht weniger als ſeine Laſter ſtürzten ihn ins Verderben: ſtolz und vornehm, wie er war, hatte er keine Spur in ſich von jenem Ehrgeiz, der geiſtige Ökonomie mit ſich führt, keine Spur von jener Erwerbsluſt, die zum Fleiße zwingt, nichts von dem unterordnenden Egoismus, der den Schriftſteller dazu bringt, ſein Ich für das Allerwichtigſte in der Welt zu halten. Er durchſtürmte das Leben mit einer ſolchen Begierde und Haſt, daß er mit vierzig Jahren müde war wie ein Siebenzigjähriger, ohne deshalb ruhig und weiſe geworden zu ſein. Seine frühzeitige körperliche Erſchöpfung führte die geiſtige mit ſich. Er hatte auch nichts von dem idealen Egoismus, welcher den Schriftſteller antreibt, ganz für ſeine Kunſt zu leben, keinen Funken von dem ſocialen oder politiſchen Sinn, welcher dem ſchaffenden Geiſt Pflichten gegen Andere auferlegt; er war in dem Grade außer Stande, ſich ſelbſt zu beherrſchen, daß die augenblickliche Verſuchung für ihn unwiderſtehlich war; unbedingt tendenzlos, wie er als Dichter war, blieb er auch als Menſch völlig zwecklos; er hatte nichts, das er fördern oder durchſetzen, nichts, das er um jeden Preis geſagt haben wollte; und er war eine zu unlenkſame, zu wenig contemplative Natur, als daß Selbſtentwicklung im Goetheſchen Sinne ihm das Ziel hätte ſein können, das alle Tendenzen erſetzte. Als er 1857 ſtarb, hatte er ſchon mehrere Jahre ſeine Muſe überlebt.

XI.

„Ich glaube“ ſagt George Sand in der Einleitung zu „La mare au diable“, „daß die Miſſion der Kunſt eine Miſſion des Gefühles und der Liebe iſt, und daß in unſeren Tagen der Roman die Parabeln und Fabeln der kindlichen Zeiten erſetzen ſollte. Das Ziel des Künſtlers ſollte ſein, Liebe zu den Gegenſtänden, die er ſchildert, zu erwecken, und ich meinesteils würde ihm keinen Vorwurf machen, wenn er ſie ein wenig verſchönte. Die Kunſt iſt nicht ein Studium der gegebenen Wirklichkeit, ſondern ein Suchen nach der idealen Wahrheit.“ — Was die reife Frau hier als Summe ihrer Äſthetik ausſpricht, hat ihr ſchon ſeit ihrer Jugend vorgeſchwebt. Sie hatte den Beruf des Schriftſtellers nie anders aufgefaßt als gleich der Erhebung zu dem Höchſten, was der Menſch erreichen kann, oder beſſer als ein Emporſchwingen der Seele über die Unvollkommenheit des Geſellſchaftslebens, um ihr einen weiteren Geſichtskreis und dadurch, wenn ſie wieder zur Erde zurückkehre, überlegene Kraft zu geben, die Vorurteile, die Inſtitutionen, die Gemütsroheit und Herzenshärte zu bekämpfen, woraus all' jene Unvollkommenheit entſprang.

In der Einleitung zu „Le compagnon du Tour de France“ ſagt ſie: „Seit wann iſt der Roman denn gezwungen, nur ein Gemälde von dem zu ſein, was iſt, von der harten, kalten Wirklichkeit, wie ſie die Menſchen und Verhältniſſe der Gegenwart darbieten? Ich weiß recht gut, daß er es ſein kann; und Balzac, ein Meiſter, vor dem ich mich ſtets beugte, hat „La comédie humaine“

geſchrieben. Aber obſchon ich durch Freundſchaftsbande mit dieſem berühmten Mann verbunden war, betrachtete ich doch das menſchliche Geſchick von einem ganz anderen Standpunkt, und ich erinnere mich, zu ihm geſagt zu haben: Sie ſchreiben „Die menſchliche Comödie." Der Titel iſt beſcheiden. Sie könnten ebenſo gut ſagen „das Drama" oder „die Tragödie der Menſchheit." — „Ja," antwortete er mir, „und Sie Ihrerſeits ſchreiben das Epos der Menſchheit." — „Der Titel," wendete ich ein, „würde im Gegenteil zu erhaben ſein. Doch möchte ich gerne das menſchliche Hirtengedicht, den menſchlichen Roman oder die menſchliche Dichtung im allgemeinen ſchreiben. Kurz und gut, Sie wollen und können den Menſchen malen, wie er ſich vor Ihren Augen zeigt. Wohl! Aber ich fühle mich berufen, das zu malen, von dem ich glaube, daß es ſo ſein ſoll." Und da wir nicht mit einander konkurrierten, erkannte bald Jeder von uns das Recht des Andern an."

Dieſe Äußerung erſchien als Proteſt gegen die Beſchuldigung, den niederen Geſellſchaftsklaſſen durch Schönmalerei ſchmeicheln zu wollen; daher ihre zugeſpitzte Form, daher der doktrinäre Ausdruck, den George Sand dem Idealismus ihrer Natur giebt. Gewiß war George Sand von Anfang bis zu Ende durch und durch Idealiſtin; aber dennoch war es keineswegs die Luſt, die Menſchen zu ſchildern, wie „ſie ſein ſollen", welche ihr die Lippen öffnete, ſondern vielmehr der Trieb, zu ſchildern, was die Menſchen ſein könnten, wenn die Geſellſchaft nicht ihr geiſtiges Wachstum hemmte, ſie verderbte und ihr Glück vernichtete; und die Repräſentanten der „Geſellſchaft" wurden darum ohne Schonung preisgegeben. George Sand wollte urſprünglich ein Bild geben von dem Leben, wie es iſt, von der Wirklichkeit, die ſie erlebt und beobachtet hatte; nur entſprang das, was ſie malte, der Weltanſchauung des weiblichen Enthuſiasmus. Das Segment, welches ſie ſah, war ein Stückchen Erde mit Himmel darüber. Ihr Scharfblick war der Scharfblick eines Lyrikers.

Jenes Zeitalter war von einer ungeheuren Produktivität. Victor Hugo, Balzac, Alexander Dumas veröffentlichten ein Werk nach dem anderen. Bei dem letzteren artete die litterarische Thätigkeit schließlich in eine förmliche Buchfabrikation aus; er gab vier bis fünf Romane gleichzeitig heraus und lieferte unter Beihilfe zahlreicher Mitarbeiter jährlich eine stattliche Reihe von Büchern. Auch George Sand's Produktionstrieb war außerordentlich. Ihre sämtlichen Werke machen ungefähr 110 enggedruckte Bände aus. Es kann keine Rede davon sein, eine Übersicht von allen zu bringen. Was ich beabsichtige, ist nur, die Hauptpunkte aus den bedeutendsten Werken, sowie die Ideenströmungen, welche durch dieselben — als bleibende Ausbeute der Bücher, selbst wenn ihre Einzelnheiten vergessen sind — hindurchgehen, hervorzuheben.

Die Lebensverhältnisse, welche hinter der ersten Gruppe von George Sands Romanen liegen, sind bekannt. Sie wurde 1804 geboren. Früh verlor sie ihren Vater; eine leidenschaftliche und unvernünftige Mutter und eine feine, verständige Großmutter waren ihr geblieben. Ihre Jugendjahre brachte sie auf dem Gute Nohant in Berry zu. Hier tummelte sie sich in frischer Luft; sie liebte die freie Natur und verkehrte mit Bauernkindern wie mit ihresgleichen. Sie war demokratisch, aber deshalb nicht weniger romantisch angelegt. Wie Chateaubriand in seiner frühen Jugend sich das Bild eines ideal schönen Weibes schuf, von dem er stets träumte, so formte sich George Sand in ihren frühesten Phantasien das Bildnis eines Helden, dem sie einen Altar von Stein und Moos in einer Ecke ihres Gartens errichtete und dem sie mit einer üppigen Erfindungsgabe zahlreiche Großthaten beilegte. Als sie mit dreizehn Jahren nach Paris in ein Kloster gebracht wurde, um dort erzogen zu werden, vermißte sie anfangs schmerzlich ihr freies Landleben, dann warf sie sich eine Zeit lang mit Feuereifer und Schwärmerei der Religion in die Arme. Dieser Aufschwung wurde noch vor ihrer Rückkehr nach Nohant von dem Interesse für Schauspielkunst und poetische

Studien abgelöſt. Als erwachſenes junges Mädchen lieſt ſie in ländlicher Umgebung zum erſten Male Rouſſeau und fühlt ſich davon ſo getroffen, wie es der Fall iſt, wenn man ſein eignes Weſen plötzlich vor ſich ſelbſt erſchloſſen ſieht. Sie wird Rouſſeau's Schülerin, ſie hört niemals auf, es zu ſein. Sein Naturſinn und Naturkultus, ſein Deismus, ſein Glaube an die Gleichheit und ſeine Liebe zu derſelben, ſeine trotzige Haltung gegenüber der ſogenannten civiliſierten Geſellſchaft entſprachen ihren eigenſten Neigungen und anticipierten gleichſam Gefühle, die auch in ihrer Seele ſchlummerten. Die Werke von Shakeſpeare, Byron, Chateaubriand riſſen ſie hin und entrückten ſie ihrer Umgebung ſo, daß ſie ſich trotz derſelben vereinſamt fühlte; da entſtand in ihr jene abſtrakte Melancholie, welche in jungen, leidenſchaftlichen Seelen der Schwermut über die wirklichen Täuſchungen vorauszugehen pflegt. Daß das ſolcherweiſe entwickelte junge Weſen — kräftig, überlegen, reich und in ſeinem Suchen unſelbſtändig — in dem Zuſammenleben mit einem einzelnen Mann, und ſtünd' er durch Charakter und Anlagen noch ſo hoch über ihr, niemals Genüge hätte finden können, iſt unzweifelhaft. Sie wurde im Jahre 1822 mit einem Herrn Dudevant vermählt, einem ganz gewöhnlichen Landjunker, weder ſchlechter noch beſſer als die Mehrzahl ſeinesgleichen. Er war roh und hitzig, gänzlich außer Stande, ſeine Frau zu verſtehen; aber er hätte augenſcheinlich ein viel beſſerer Ehemann ſein dürfen, ohne daß dies dem unvermeidlichen Ausgang ein anderes Gepräge gegeben haben würde. Nur die erſten drei Jahre dieſer Ehe gingen ohne Unruhe und Zerwürfniſſe hin. Schon von 1825 an ſcheint George Sand ihren Mann völlig überſehen und, bei dem lebhaften Hang ihrer Natur zu Sympathien, Freundſchaftsverbindungen mit anderen Männern geſchloſſen zu haben, da ſie ſich in ihrem Hauſe gekränkt und geiſtig mißhandelt fühlte. Herr Dudevant, der Ehemann genug war, um über die geiſtige Unabhängigkeit ſeiner Frau aufgebracht zu werden, wie er zugleich eine viel zu unbedeutende Perſönlichkeit war, um

Nutzen aus der geistigen Unselbständigkeit zu ziehen, welche jene dahin brachte, einen Führer und Wegweiser zu suchen, faßte sogar ihre unschuldigsten Sympathien als Pflichtübertretung auf. Jedes Gefühl der Gemeinsamkeit zwischen den Ehegatten löste sich allmählich unter unaufhörlichen ehelichen Zwisten und Reibereien auf. Selbst die beiden Kinder, die ihnen geboren wurden, konnten das Paar nicht zusammenhalten; 1831 zog George Sand allein nach Paris.

Durch den später geführten Scheidungsprozeß, wie auch durch George Sands Korrespondenz gewinnt man einen hinlänglichen Einblick in die Geschichte dieser Ehe. Ich habe in der Gazette des Tribunaux (30. Juli, 1. und 19. August 1836, 28. Juni, 12. Juli 1837) die advokatorischen Akten beider Parteien gefunden. Es waren furchtbare, schmähliche Anklagen, welche die geniale Frau sich von dem Advokaten ihres Mannes gefallen lassen mußte. Bald in einer schwarzen Sammetjacke, über welche ihre schönen Haare herabfielen, bald, nach der damaligen Mode, einen geblümten Shawl um die Schultern, hörte George Sand, ohne eine Miene zu verziehen, die von Herrn Dudevant soufflierten Anklagen an, welche dessen Advokat ihr ins Gesicht schleuderte. Er beschuldigte sie, schon drei Jahre, bevor sie ihre Ehe eingegangen, eine verbrecherische Leidenschaft für einen anderen Mann gefaßt und derselben nachgegeben zu haben. „Herr Dudevant erfuhr bald, daß er von Der, welche er anbetete (!), verraten sei; war aber edelmütig genug, zu vergeben." Der Advokat las einen langen Brief vor, den George Sand an ihren Mann geschrieben, worin sie ein Geständnis ablegte, sich verschiedene Fehler vorwarf und das Mißverhältnis zwischen ihnen Beiden von einer Verschiedenheit der Charaktere ableitete, welche Güte und Liebenswürdigkeit von seiner Seite nicht ausschloß. Aller Logik zuwider wußte der Advokat aus diesem Brief eine Selbstanklage wegen Untreue zu deducieren. Er entwickelte ferner, wie die Ehegatten von 1825—28 in einer freiwilligen Trennung gelebt, wie Madame Dudevant selbst, nachdem sie 1831 ihren Mann verlassen,

um „ein Künſtlerleben“ zu führen, einen friedlichen Briefwechſel mit ihm unterhalten und 300 Francs jährlich von ihm empfangen hatte. (Er erwähnte nicht, daß ſie ihm 500000 Francs als Mitgift zugebracht.) Zu Anfang 1835 hatten die Ehegatten endlich unter ſich ein Übereinkommen dahin getroffen, die Kinder und das Vermögen zu teilen und einander volle Freiheit einzuräumen — als George Sand plötzlich, noch bevor die Übereinkunft in Kraft treten ſollte, dieſelbe brach und um Scheidung nachſuchte. (In der Zwiſchenzeit hatte nämlich Herr Dudevant aus Anlaß eines Streites um den Sohn ſie ſchlagen wollen, ja, in Gegenwart von Zeugen ſein Gewehr ergriffen und auf ſie angelegt.) Trotz der ſcharfen Begründung ihres Geſuches wurde dasſelbe, wie der Advokat erklärte, abgeſchlagen. Doch nun war die Reihe zu klagen an Herrn Dudevant; er leugnete Alles, was ihm vorgeworfen wurde, und richtete die härteſten Beſchuldigungen gegen ſeine Gattin; er behauptete, daß diejenige, welche ſo unmoraliſche Schriften, wie die ihrigen ſeien, verfaßt habe, unwürdig ſei, ſeine Kinder zu erziehen; er beſchuldigte ſie, in „all' die infamſten Geheimniſſe der Ausſchweifungen“ eingeweiht zu ſein. Auf Grund dieſes, nach der Meinung des Advokaten vollberechtigten Angriffes ſei es, daß George Sand nun von neuem um Scheidung nachſuche, und ſeine Rede kulminiert in dem Ausruf: „Es iſt alſo Ihre Anſchauung, Madame, daß eine Frau, wenn ſie will, die Hälfte eines Vermögens durchbringen, das Leben ihres Gemahls mit Gram erfüllen kann, und wenn ſie Luſt fühlt, ſich noch freier den zügelloſeſten Ausſchweifungen zu überlaſſen, das einfache und bequeme Mittel zur Verfügung hat, ihn vor dem Richterſtuhl anzugreifen, indem ſie ihm eine odiöſe Handlungsweiſe andichtet!“

Es muß hart für die ſtolze Frau geweſen ſein, als beobachtete Zuhörerin während der Beſudlung ihres Namens und ihres Lebens dazuſitzen; es kann ihr kaum die Pein gelindert haben, daß ſie unmittelbar danach vernahm, wie ihr Advokat und Freund, Michel

de Bourges, ſie als Genie pries, wie er durch Vorleſen ſtiliſtiſch merkwürdiger Proben aus ihren Briefen großen Eindruck machte, und wie er alle die Scheltworte ſamt den brutalen Handlungen aufzählte, deren ſich ihr Mann gegen ſie ſchuldig gemacht hatte. Wohl war ſie gewohnt, von den Journaliſten ihre Romane als ebenſo viele ſchamloſe Verteidigungsartikel für die Unſittlichkeit ausſchreien zu hören; doch einen ungewohnten Eindruck mußte es auf ſie machen, ihr Privatleben in dieſer Weiſe geſchildert zu ſehen. Die öffentliche Verhandlung, mit der ihre Ehe ſchloß, giebt indes gleichſam einen Rückblick auf dieſe ſelbſt und dadurch den Schlüſſel, die Indignation zu verſtehen, die ihren erſten Ausdruck in „Indiana", „Valentine", „Lélia" und „Jacques" findet.

Dieſe Bücher bieten heutzutage nur geringes künſtleriſches Intereſſe: die Charakterzeichnung iſt in ihrem abſtrakten Idealismus ſchwach, die Handlung unwahrſcheinlich wie in „Indiana", oder unwirklich wie in „Lélia" und „Jacques"; der Vortrag iſt trotz der vollſtändigen Harmonie des Stiles überſpannt und deklamatoriſch, in Briefen und Monologen nähert er ſich der Form lyriſcher Predigten. Und doch ſchlägt aus dieſen Jugendromanen eine Flamme empor, die noch heutigen Tages leuchtet und erwärmt; und doch haben dieſe Bücher Töne angeſchlagen, deren Echo erſt ſpät verſtummen wird. Sie klingen wieder von Klageliedern und Kriegsgeſchrei; und wohin ſie dringen, führen ſie Gefühlskeime und Gedankenſprößlinge mit ſich, deren Trieb nur die Gegenwart hemmen konnte, die aber in der Zukunft ſich mit einer Üppigkeit entfalten und ausbreiten werden, von welcher wir uns nur eine ſchwache Vorſtellung zu bilden vermögen.

„Indiana" iſt der erſte Ausbruch von Bitterkeit und Schmerz in dem reichen, jungen Herzen. Das junge Weib iſt lauter ſeelenvolle, adelige Feinheit, ihr Mann, Oberſt Delmare, ein etwas gutmütigerer Herr Dudevant; Indiana's liebreicher und enthuſiaſtiſcher Sinn flüchtet verwundet vom Gatten zu dem Geliebten. Die Ori-

ginalität des Buches beruht auf der Charakterzeichnung dieſes Letzteren. Denn ihm iſt ſogar der Gemahl bei weitem vorzuziehen. Raymon iſt der junge normale Franzoſe unter der Reſtauration, wie die Geſellſchaft ihn herangebildet: gefühlvoll und berechnend, liebeskrank und egoiſtiſch, ſo ganz aufgehend in der Rückſicht auf die öffentliche Meinung und das Geſellſchaftsurteil, daß er aus einem hartherzigen Menſchen ein herzloſer, aus einem unzuverläſſigen ein erbärmlicher wird und zuletzt hinter ſeiner glänzenden Schale von Eigenſchaften und Talenten in ſeiner ganzen ſeichten Mittelmäßigkeit zum Vorſchein kommt. Gleich in dieſem erſten Werk treten mehrere männliche Haupttypen bei George Sand auf: die gröbere Natur, die durch die Macht, welche die Geſellſchaft ihr in die Hand giebt, brutal wurde, und die ſchwächere Natur, welche angeborne Haltloſigkeit und das gewohnte Rückſichtnehmen auf das Geſellſchaftsurteil unzuverläſſig und feige machten. George Sand beginnt alſo von Anfang an, nach weiblicher Art, mit einem ſtarken Bloßſtellen des männlichen Egoismus. Als Gegenſatz davon führt ſie alsdann ſchon hier ihr Mannesideal ein, in dem Reſerve-Liebhaber, dem anſcheinend phlegmatiſchen, aber in Wirklichkeit glühenden Ralph, der, wortkarg wie ſie ſelbſt, für die oberflächliche Beobachtung ſteif und kalt (wie George Sand), lauter Selbſtaufopferung, Edelmut und treue Liebe iſt — eine Geſtalt, die zu variieren ſie in Jahren nicht müde wurde. Dieſelbe wird in „Lélia“ zu dem überlegenen, ſchwergeprüften Trenmor, dem Galeerenſklaven, der die Geſellſchaft mit ſtoiſcher Ruhe verurteilt; in „Jacques“ zur Hauptperſon, welche mit faſt übermenſchlicher Geiſteshoheit ſich tötet, um der Verbindung ſeiner jungen Gattin mit einem Anderen nicht im Wege zu ſtehen; in „Léone Léoni“ zu dem ruhigen, männlichen Don Aleo, der ſich ohne Schwanken erbietet, die arme Juliette zu heiraten, welche ein faſt magiſcher Zauber an den bodenloſen Schlingel Léone — dieſes männliche Seitenſtück zu Manon Lescaut — feſſelt; in „Le secrétaire intime“ iſt dieſe Ge-

ſtalt der unanſehnliche Deutſche Max, mit ſeiner naiven Gutmütigkeit und ſeiner poetiſchen Begeiſterung, der heimliche Gatte der Fürſtin, welcher Alle huldigen; in „Elle et lui“ iſt ſie der Engländer Palmer, welcher als Gegenſatz zu dem genialen, ausſchweifenden Pariſerkind Laurent aufgeſtellt iſt; in „Le dernier amour“ tritt ſie unter dem Namen Sylveſtre als eine ſchwächere Wiederholung von Jacques auf.

Alle dieſe Geſtalten haben den nicht ſeltenen Fehler der Ideale, daß ſie Fleiſch und Blut entbehren. Zum Erſatz iſt die Raymon-Figur, welche die Welt, den Geſellſchaftsegoismus, die Eitelkeit und Charakterſchwäche ſymboliſiert, ein durch und durch ganz anders geglückter Typus. Schon in „Indiana“ beſitzt Raymon eine kräftigere Realität als die übrigen Geſtalten, eine viel beſtimmtere Lokal- und Zeitfarbe; George Sand leitet die Unmännlichkeit ſeines Charakters von „dem verſöhnlichen, nachgiebigen Hang“ des Zeitalters ab (Kap. X); ſie bezeichnet ihre Zeit als die Epoche „des ſtillſchweigenden Vorbehaltes“; ſie zeigt, wie Raymon, welcher die politiſche Mäßigung verficht, ſich einbildet, bloß weil er ohne politiſche Leidenſchaft, ſei er auch ohne politiſches Intereſſe und ſtehe deshalb über den Parteien, während er von der Geſellſchaft, wie ſie iſt, zu viel Vorteil hat, als daß er ſie anders wünſchte. Er iſt „nicht undankbar genug gegen die Vorſehung, um ihr das Unglück der Anderen vorzuwerfen.“ Aber auch die zahlreichen Nachfolger dieſer Geſtalt in George Sand's Romanen verraten ein feines, tief eingehendes Studium der Wirklichkeit, um gleich mit dem Dichter Sténio in „Lélia“ zu beginnen und dem Liebhaber Octave danach in „Jacques“ — faſt nur ſkizzierte, ſchwache Charaktere, mit denen die Leidenſchaft Fangball ſpielt — bis zu den mit vielen individuellen Zügen ausgeſtatteten Geſtalten: dem ſüdlich leichtfertigen jungen Sänger Anzoleto in „Conſuelo“, dem krankhaft nervöſen, verfeinert egoiſtiſchen Fürſten Carol (Chopin) in „Lucretia Floriani“ und dem unſtäten und haltloſen jungen Maler Laurent (Alfred de Muſſet) in „Elle et lui.“

„Indiana“ endigt damit, den rückſichtsloſen Egoismus des männlichen Geſchlechtes in den Geſetzen der Geſellſchaft zu finden, ſelbſt in der Religion, welche die Männer lehren. Sie haben in ihrem Bilde Gott zum Manne gemacht. Indiana ſchreibt an ihren heuchleriſchen Liebhaber: „Ich diene nicht demſelben Gotte, dem du dienſt; der meinige iſt edler und beſſer. Dein Gott iſt derjenige der Männer, ein Mann und ein König, der Grund und die Stütze des männlichen Geſchlechtes; meiner aber iſt der Gott des Alls, der Schöpfer und Erhalter aller Weſen. Euer Gott hat Alles nur für Euch hervorgebracht, der meine hat alle Arten für einander geſchaffen.“ In dieſen Worten liegt eine doppelte Bedeutung: eine kühne Kritik der Geſellſchaftsordnung, welche das Weib dem Manne unterordnet und zugleich ein unſchuldiger, jugendlich vertrauensvoller Deismus und Optimismus. Wenige Jahre ſpäter ſchließt ſie „Lélia“ mit einem Ausbruch von wild verzweifelndem Peſſimismus. In ihrer Todesſtunde ſagt die Heldin: „Ach, die Verzweiflung herrſcht und das Leiden, und Klagerufe ſtrömen aus allen Poren der Schöpfung. Die Wogen wälzen ſich ſeufzend an den Strand, und der Wind ſtöhnt und weint durch den Wald. Alle dieſe Bäume, welche, zur Erde niedergebeugt, ſich nur erheben, um von neuem der Peitſche des Sturmes zu erliegen, leiden eine ſchreckliche Marter. Ja, es giebt ein einziges unglückliches, unermeßliches und furchtbares Allweſen, und die Welt, welche wir kennen, vermag nicht es zu umfaſſen. Allüberall iſt es unſichtbar zugegen, ſeine Stimme füllt den Weltraum mit einem ewigen Schluchzen. Gefangen in unendlichem Raume, wo es ſich bewegt und tummelt, fühlt es Haupt und Schultern von den Schranken des Himmels wie der Erde gehemmt, und es kann dieſelben nicht überwinden; es wird gedrückt, gepeinigt, zermalmt, verflucht und gehaßt von allem. Wie nennt ſich dieſes Weſen, und woher kommt es? . . . . Einige haben es Prometheus genannt, andere Satan, ich nenne es Sehnſucht — ich, die Sibylle, die troſtloſe

Sibylle, ich nenne es den Geiſt der entſchwundenen Zeiten .... ich, die zerbrochene Leier, das ſtumme Inſtrument, deſſen Töne die Jetztlebenden nicht verſtehen, aber in deſſen Innern die himmliſche Harmonie zuſammengedrängt iſt; ich, die Prieſterin des Todes, und ich fühle wohl, daß ich einſt Pythia war, ſchon damals geweint, ſchon damals geſprochen habe, aber ich erinnere mich des heilenden Wortes nicht mehr! ... O Wahrheit, Wahrheit! um dich zu finden, ſtieg ich hinunter in die Abgründe — ein Blick hinab würde die beherzteſten Männer vor Entſetzen zum Schwindeln gebracht haben .... doch, o Wahrheit, du haſt dich nicht geoffenbart, ſeit zehntauſend Jahren ſuch' ich dich vergebens. Zehntauſend Jahre vernahm ich als einzige Antwort auf meine qualvollen Fragen das verzweifelte Schluchzen der ohnmächtigen Sehnſucht, das über dieſe verfluchte Erde hintönt .... Seit zehntauſend Jahren ruf' ich hinaus in das Unendliche: Wahrheit! Wahrheit! und in all' der Zeit lautete die Antwort: Sehnſucht! Sehnſucht! Unglückliche Sibylle, ſtumme Pythia, zerſchelle deine Stirn an den Pfeilern deiner Höhle und miſche dein Blut, das raucht in Raſerei, mit dem kalten Schaum des Meeres!"

In einer Äußerung wie dieſe gipfelt die ſeelenvolle Melancholie jener Jugendjahre. Zuſammengefaßt, wie ich ſie wiedergab (im Original iſt ſie ſechsmal länger), verleiht ſie George Sand's jugendlichem Selbſtgefühl, wie es ſich allmählich entwickelte, einen lyriſch vollendeten Ausdruck. Als ſie „Indiana" ſchrieb, war weder ihr Überlegenheitsgefühl noch ihr Peſſimismus ſo ausgebildet. Sie verfaßte die beſcheidene Erzählung als mitleidige Wortführerin für die Opfer der Geſellſchaftsordnung, jedoch ohne die Abſicht, einen Angriff gegen deren Inſtitutionen zu richten, nicht einmal gegen die Ehe, als deren Angreiferin ſie von Anfang an geſtempelt wurde. Sie ſpricht augenſcheinlich reine Wahrheit, wenn ſie (in der Vorrede, 1842) ſagt, daß ſie noch lange, nachdem ſie dies Vorwort zu „Indiana" geſchrieben, unter dem Einfluß eines Reſtes von

Ehrfurcht für die beſtehende Geſellſchaft ſich beſtrebte, das unlösliche Problem zu löſen, welches darin beſteht, ein Mittel ausfindig zu machen, um das Glück und die Würde der von der Geſellſchaft unterdrückten Individuen mit dem Aufrechthalten und Bewahren dieſer ſelben Geſellſchaft zu verſöhnen. Sie iſt gleichfalls in ihrem Recht, wenn ſie ihrem Briefe an Niſard (dem letzten in „Lettres d'un voyageur") behauptet, nur die Ehemänner, nicht aber die Ehe, als Geſellſchaftseinrichtung, angegriffen zu haben. Sie trat ja auch als Erzähler und Pſycholog, nicht als Reformator auf. Hier wie in „Valentine" waren es die Wärme und der lyriſche Flug der Jugend, deren ſchwärmeriſche Eigenſchaften und begeiſterte Proteſte, was den Inhalt des Romans ausmachte; es waren lauter Seelengeſchichten, nur wenig von Perſonen handelnd; aber dennoch war in dem Weſen der Gefühle, in ihrem ganz unfrivolen und trotzdem der Geſellſchaft widerſtreitenden Charakter, und noch mehr in den eingeſtreuten Reflexionen etwas, das die alte Ordnung erſchütterte. Es war deshalb gerade nicht lauter Thorheit, wenn von ſeiten des Beſtehenden dieſe Bücher und ihre Verfaſſerin zum Gegenſtand brutaler Angriffe gemacht wurden. Man ahnte, daß dieſe Gefühle und Gedanken früher oder ſpäter die Geſetze der Geſellſchaft ſelbſt umformen müßten. Sie haben bereits damit begonnen und werden es jeden Tag mehr thun.

Sogar der Idealismus dieſer Bücher macht ſie in ihrem innerſten Weſen revolutionär. Denn indem für die Verfaſſerin nur die innere Welt exiſtiert, läßt ſie dieſelbe ſich frei entfalten, ohne Rückſicht darauf zu nehmen, daß die äußere dadurch geſprengt wird; und indem ſie mit Vorliebe exaltierte Gefühle malt — oder eigentlich nur ein einziges, aber unendlich verſchiedenartiges Gefühl: die Liebe — zeigt ſie, wie deren Geſetze die Geſetze der Geſellſchaft unaufhörlich kreuzen. Obſchon ſie die Notwendigkeit und Unerſetzlichkeit der Ehe in unſern Tagen nicht in Zweifel zieht, untergräbt ſie doch den Glauben an deren Ewigkeit. Wohl wahr,

sie richtet ihren Angriff von Anfang an nur gegen die Ehemänner; aber indem sie eine ideale Forderung stellt, erweist sich dieselbe unter der gegenwärtigen Gesellschaftsordnung als unerfüllbar. So ungefähr untergräbt in Dänemark später Kierkegaard das Christentum, da er, um die Menschen für dasselbe zu begeistern, die ideal überspannte Forderung für den Christen aufstellt.

Der moderne französische Naturalismus, welcher oft unter mehr oder weniger grundlosen Anklagen der Immoralität leiden mußte, hat sich zu rächen gesucht, indem er die Beschuldigung der Unsittlichkeit auf die schwärmerischen ersten Werke George Sand's zurückwarf. Wann immer Zola seine Einwendungen gegen den idealistischen Roman wiederholt, vergißt er niemals darauf aufmerksam zu machen, welche Gefahren für Familie und Gesellschaft es mit sich bringe, wenn das Individuum sich dem angemessenen Rahmen nicht fügen will und beständig nach größerer seelischer und geistiger Freiheit drängt. Zola thut sich etwas darauf zu gute, daß er seinesteils die ungebundene Liebesleidenschaft niemals in einem schönen oder verlockenden Lichte schildert, sondern sie stets in den Schlamm hinab platschen läßt. Er hätte hinzufügen können, daß er und alle Nachfolger aus Balzacs Schule überhaupt niemals eine höhere Moral brauchen, als die eben gang und gebe ist, noch jemals Hinblick auf eine andere Gesellschaft nehmen als auf die bestehende. Sie haben sich einer gewaltsamen Selbsteinschränkung unterworfen, indem sie sich an die Schilderung der von ihnen beobachteten äußeren Wirklichkeit gebunden und alle aus dieser Schilderung zu ziehenden Schlußfolgerungen verbannt haben. Hierauf beruht es, daß sie, bei aller Keckheit in Ausmalung von Gesellschaftsverhältnissen und Situationen, welche die frühere Litteratur selten so zu behandeln wagte, ebenso furchtsam wie nichtssagend als Denker und Moralisten sind. Sie suchen notwendigerweise ihre Stärke darin, beständig auf ihre Übereinstimmung mit den üblichen Moralbegriffen hinzuweisen; sie rühmen sich, das als

Laſter zu betrachten, was alle andren gleichfalls Laſter nennen, und dagegen Abſcheu einzuflößen. Sie ſind nicht wie jene Sünderin George Sand. Doch was endlich zu ſagen an der Zeit, iſt, daß gerade die „Moralität" der naturaliſtiſchen Schule ihre poetiſche Schwäche, und gerade jene „Immoralität" die ſtarke Seite von George Sand's Schriften iſt, welche in der Schilderung ſo weit mehr abſtrakt und weit keuſcher ſind. In den anſcheinend ſo verwegenen Büchern der realiſtiſchen Schule kommt kein einziger Satz vor, der, was wahrhafte Verwegenheit anbelangt, mit dem folgenden verglichen werden kann, welchen George Sand in „Horace" einer der Hauptperſonen in den Mund gelegt hat und welcher mit unſtergiltiger Kürze die Moralphiloſophie der Leidenſchaft in ihren Werken zuſammenfaßt: „Ich glaube, daß man diejenige Liebe, welche erhebt und uns durch ſchöne Gefühle und Gedanken ſtärkt, als eine edle Leidenſchaft definieren kann — diejenige Liebe, welche egoiſtiſch und feige macht und uns allen Kleinlichkeiten preisgiebt, als eine ſchlechte Leidenſchaft. Jede Leidenſchaft iſt demnach geſetzlich oder verbrecheriſch, je nachdem ſie das eine oder das andere Reſultat mit ſich bringt, gleichviel ob die offizielle Geſellſchaft, welche doch nicht das höchſte Gericht der Menſchheit iſt, zuweilen die ſchlechte Leidenſchaft legitimiert und die gute in die Acht erklärt."

„Lélia" und „Jacques" (1833 und 1834) bezeichnen den Höhepunkt von dem Byronſchen Weltſchmerz der Dichterin und von ihrem deklamatoriſchen Hang. In Lélia wollte ſie ihr Jugendideal von der großen, tief, doch nicht ſinnlich fühlenden Frau geben, während ſie in deren Schweſter Pulcheria, einer üppigen Courtiſane, das Gegenbild von ihr aufſtellte. George Sand ſchied hier die beiden Seiten ihres Weſens und formte Lélia nach dem Minervabilde in ihrer eigenen Seele, während Pulcheria ihrem eigenen Venuskultus entſprach; auf dieſe Weiſe brachte ſie eher große ſkizzierte Symbole, als Menſchen von Fleiſch und Blut hervor. In „Jacques" faßte

ſie das Eheſtandsproblem von einer neuen Seite an, indem ſie, die in „Indiana“ einen brutalen, in „Valentine“ einen kalten und geſchliffenen Ehemann geſchildert, denſelben hier mit jenen Vollkommenheiten ausſtattete, welche ihr als die höchſten vorſchwebten, und ſein Glück an eben dieſer Überlegenheit ſeiner Natur ſtranden ließ, für die ſeine jugendlich unbedeutende Gattin nicht auf die Dauer Liebe fühlen kann. Die Dichterin verſuchte hier den Eindruck ihrer eigenen Anſchauungsweiſe zu verſtärken, indem ſie dieſelbe dem gekränkten Ehemann in den Mund legt. Er ſelbſt entſchuldigt ſeine Gemahlin: „Kein menſchliches Geſchöpf kann über die Liebe gebieten, und niemand iſt ſchuldig, wenn er ſie fühlt oder entbehrt. Was die Frau erniedrigt, iſt die Lüge; was den Ehebruch konſtituiert, iſt nicht die Stunde, welche ſie dem Geliebten gewährt, ſondern die Nacht, die ſie danach mit ihrem Manne zubringt.“ Jacques fühlt ſich verpflichtet, den Platz zu räumen: „Borel an meiner Stelle würde ruhig ſeine Frau geprügelt haben und nicht errötet ſein, ſie dann in ſeine Arme aufzunehmen, entwürdigt von ſeinen Schlägen und ſeinen Küſſen. Es giebt Männer, die ohne weiteres nach orientaliſcher Manier ihre treuloſe Gattin totſchlagen, weil ſie dieſelbe als geſetzliches Eigentum betrachten. Andere ſchlagen ſich mit ihrem Nebenbuhler, töten oder entfernen ihn und bitten alsdann die Frau, welche ſie zu lieben behaupten, um Küſſe und Liebkoſungen, während dieſe entweder voll Schrecken ſich zurückzieht oder in Verzweiflung ſich hingiebt. Dies iſt in der ehelichen Liebe gemeiniglich die Art zu handeln, und mir kommt es vor, als ob die Liebe der Schweine weniger niedrig und weniger grob ſei als diejenige ſolcher Menſchen.“ Dieſe Wahrheiten, welche für unſere heutige gebildete Welt als elementare daſtehen, waren vor fünfzig Jahren himmelſchreiende Sophismen. Sie ſind das Salz, welches dieſe Jugendwerke friſch erhält trotz all' des Veralteten in der Erfindung und aller Weitläufigkeit in der ermüdenden Briefform.

Das hervorragendſte Merkmal, welches die Überſpanntheit des Romantismus ſich in dieſem Buche ſetzte, iſt die Schlußkataſtrophe: Jacques weiß kein beſſeres Mittel, Fernande zu befreien, als den Selbſtmord, der für ſie den Anſchein eines zufälligen Todes haben ſoll. Hiermit ſind wir in die pure Unwirklichkeit hineinverſetzt. Doch im übrigen iſt die Unwirklichkeit in dieſem Roman mehr ſcheinbar als real. Die moderne Schule hat gut den Mangel an örtlicher Beſtimmtheit, an wirklicher Beſchäftigung u. ſ. w. nachweiſen — die Perſonen in George Sand's erſten Romanen haben keine andere Beſchäftigung als die, zu lieben. Doch die Wirklichkeit, welche ſich hier vorfindet, iſt eine innere, die Wirklichkeit der Gefühle. Auch dieſe hat man in unſern Tagen beſtritten. Es gehört zum Ton, Gefühle wie die hier geſchilderten, eine ſo heftige Verzweiflung über die Geſellſchaftsordnung, eine ſo leidenſchaftliche erotiſche Zärtlichkeit, ein ſo reines und glühendes Freundſchaftsgefühl zwiſchen Mann und Frau unnatürlich und unwirklich zu finden.[1] Allein man muß bedenken, daß George Sand's Perſonen ſich hoch über das Durchſchnittsmaß erheben. Sie ſchildert überlegene Naturen; ja, ſie hat in dieſen Büchern eigentlich nichts andres gegeben als die Pſychologie ihrer eigenen Gefühlswelt. Sie variiert nur unaufhörlich die Umſtände, in welchen ſie ihre eigenen Gefühlsanlagen anbringt, und zieht ſo mit genialer Selbſtbeobachtungsgabe und ſichrer Hand die pſychologiſchen Konſequenzen. Intereſſant iſt

[1] Emile Zola ſchreibt von den Perſonen in „Jacques" (Documents littéraires S. 222): „Ich kann die Wirkung nicht ausdrücken, welche ſolche Figuren auf mich machen: ſie verwirren mich, ſie überraſchen mich, als hätten ſie eine Wette eingegangen, auf den Händen zu gehen. Ich verſtehe nichts von ihren Klagen, nichts von ihrer ewigen Bitterkeit. Über was beklagen ſie ſich? was wollen ſie? Sie nehmen das Leben von der verkehrten Seite; es iſt daher natürlich, daß ſie unglücklich ſind. Glücklicherweiſe iſt das Leben ein beſſeres Mädchen. Man wird immer mit ihm einig, wenn man Gutmütigkeit genug hat, ſich in die unangenehmen Stunden zu finden." Zola zeichnet in dieſer Karikatur von George Sand ſein eignes Bild oder vielmehr ſeine eigne Karikatur; denn ſo ſpießbürgerlich iſt er gewiß nicht.

es zu ſehen, wie in dieſen Jugendwerken das beſtändige Sehnen, einen ebenbürtigen Mannesgeiſt zu finden, ſie dahinführt, gleichſam ſich ſelbſt in zwei Geſchlechtern zu verdoppeln. So leidenſchaftlich ſie auch die Liebe verherrlicht, ſo ſtark ſie auch das Seelenleben der bedeutenden Frau und des großen Mannes davon überwältigt ſein läßt, ſo hegen ſie doch beide, Jacques ſowohl wie Lélia, ein größeres, idealeres Freundſchaftsgefühl zu einem Weſen des andern Geſchlechtes, das ſie verſteht. Im Vergleich mit dieſem Gefühl tiefen gegenſeitigen Verſtehens ſcheint das Liebesverhältnis Lélias zu Sténio, dasjenige Jacques' zu Fernande nur eine Schwäche dieſer großen Seelen. Lélia hat in Trenmor einen Freund, der ſie verſteht, Jacques eine ebenbürtige Freundin in Sylvia. Er würde ſie lieben, wenn ſie nicht ſeine Halbſchweſter wäre, oder vielmehr wenn er nicht Grund zur Befürchtung hätte, daß ſie es ſei; aber wie das Verhältnis iſt, hat es eine Schönheit in ſich, die blos erotiſche Beziehungen kaum erreichen könnten. Ich entſinne mich deutlich, welch' mächtigen Eindruck das Verhältnis zwiſchen Jacques und Sylvia auf mich machte, als ich das Buch zum erſten Male las. Wohl ſah ich, daß Jacques bis zu einem gewiſſen Grade unwirklich iſt, Sylvia desgleichen, denn ſie iſt nur ſeine Vertraute, die ihn verſteht; aber der ideale Strom zwiſchen ihnen hat ſeine Wirklichkeit und berührte mich elektriſch. Dieſe Sylvia iſt erſtanden auf den Notſchrei, welchen der geniale Geiſt hinaus in die leere Welt nach ſeinesgleichen ſandte; ihre Geſtalt iſt ſicher nichts weiter als das Poſtulat des großen, einſamen Herzens — aber was iſt die Poeſie anderes! So unvollkommen der Roman auch iſt, das Verhältnis zwiſchen Jacques und Sylvia verleiht ihm eine ſchimmernde Poeſie; es iſt als ſchaue man über die niedrige Welt der Leidenſchaften hinein in eine höhere, wo reinere, wenn auch ſonſt irdiſche Geiſter einander lieben und verſtehen.

Figuren wie dieſe illuſtrieren den lebendigen Freundſchafts-

trieb, welchen George Sand in jenen Tagen beſaß, und welcher ſo ganz der Geiſt der romantiſchen Jugend war. Ihre auf die erſte Romangruppe folgenden „Lettres d'un voyageur", die unmittelbar nach dem Abſchiede von Alfred de Muſſet in Venedig beginnen und ſich über die folgenden Jahre erſtrecken, gewähren einen Einblick in ihre Freundſchaftsverbindungen und ſind überhaupt eines von den Werken, in welchen die Dichterin ihr Seelenleben am offenherzigſten preisgegeben, obſchon ſie ſich hinſichtlich aller perſönlichen Angelegenheiten einer Zurückhaltung befleißigt, welche die Darſtellung für den Uneingeweihten dunkel macht. Man folgt ihr in dieſem Werk von ihrem Zuſammenleben mit dem ſchönen, doch dummen italieniſchen Arzte (Dr. Pagello), um deſſentwillen ſie Muſſet opferte, bis zu ihrer Schwärmerei für Everard (Michel de Bourges, ihr Advokat im Scheidungsprozeſſe), durch welche ſie ſich zu dem ſchönen Romane „Simon" inſpiriert fühlte. Zwiſchen dieſen Anfangs- und Endpunkten liegen all' die guten und herzlichen Freundſchaftsverbindungen mit François Rollinat, Jules Néraud und wie ſie alle hießen, mit denen Gedanken und Briefe auszutauſchen ſie beſtändig ſich gedrängt fühlte, mit denen ſie ſtudierte, von denen ſie ſich belehren ließ, und die ſie in dem burſchikoſen Stil des Romantismus mit dem vertraulichen Du anſprach — ferner alle die echt künſtleriſchen Kameradſchaftsverhältniſſe zu Franz Liſzt, Gräfin d'Agoult, Meyerbeer und vielen Anderen, den genialen Männern und Frauen unter ihren Zeitgenoſſen.

In keinem anderen Werke iſt ſie ſo beredſam, in keinem anderen ſtrömt ihr Vortrag in ſo vollen, lyriſch-rhetoriſchen Wogen. Nirgends kann man beſſer als hier ihren lyriſchen Stil ſtudieren — jenen, welcher ſich außerhalb der dialogiſierten Partien in ihren Romanen zu erkennen giebt. Das Volltönige iſt ihre Haupteigenſchaft. Der Stil rollt dahin in langen, ſchönen Rhythmen, gleichmäßig in ſeinem Sinken und Steigen, ſingend in ſeinem Schwärmen, harmoniſch ſogar im Ausdruck der Verzweiflung und des Selbſt-

aufgebens. Das angeborene Gleichgewicht ihrer Seele ſpiegelt ſich in dem Ebenmaß dieſer Sätze: niemals ein Schrei, ein Stoß, ein Auffahren im Stil. Er hat Schwung, er fliegt auf breiten Flügeln — doch weder ein Sprung noch ein Sturz. Er entbehrt der Melodie, aber reiche Harmonien durchklingen ihn; er entbehrt der Farbe, aber ſeine Zeichnung hat die volle Schönheit des Linienſpieles. Niemals wirkt George Sand durch eine ungewohnte oder kühne Worterfindung, ſelten oder nie durch ein auffallendes Bild. So wenig ihr Vortrag ſchreiende Töne hat, ſo wenig zeigen ihre Bilder ſtarke oder grelle Farben. Sie iſt romantiſch durch ihren Enthuſiasmus, durch die Art, wie ſie ſich mit ihrer ganzen Perſönlichkeit Gefühlen hingiebt, welche allen Regeln und jeder Norm trotzen; aber ſie iſt nach ſtrengſtem Begriff klaſſiſch durch die Regelmäßigkeit ihrer Perioden, durch die abſtrakte Schönheit der Form und die Mäßigkeit im Gebrauch der Farbe.[1]

Die Briefe aus Venedig und noch mehr diejenigen aus der Zeit ſeit ihrer Rückkunft nach Frankreich zeigen Jedem, der zu leſen verſteht, wie gedemütigt George Sand durch Muſſets Verluſt war, wie ſehr es ihr zu Herzen ging, auf ihn verzichten zu müſſen. Das Verhältnis iſt in „Elle et lui“, der etwa zwanzig Jahre ſpäter gegebenen Darſtellung, zurechtgelegt. Gewiß gab es Zeiten, wo das Gefühl, vor Sehnſucht, Scham und Kummer vergehen zu müſſen, ſie durchdrang. In einem Briefe an Rollinat aus dem Jahre 1835 finde ich einen bezeichnenden, ſo viel ich weiß, bis jetzt überſehenen Paſſus, der nicht ohne Anmut iſt und zugleich ein Bekenntnis enthält:

„Hör' eine Geſchichte und weine! Es war einmal ein großer Künſtler Namens Watelet, der beſſer radierte als irgend ein anderer Mann ſeiner Zeit. Er liebte Marguerite Le Conte und lehrte ſie

[1] Selbſt der prinzipielle Gegner des Romantismus und George Sand's, Emile Zola, iſt genötigt, George Sand zuzugeſtehen: „L'âme romantique animait ses créations, mais le style restait classique.“ Documents littéraires p. 217.

eben ſo gut zu radieren wie er ſelbſt. Sie verließ ihren Mann, ihr Beſitztum, ihre Heimat, um mit Watelet zuſammen zu leben. Die Welt verdammte die Beiden, aber da ſie arm und beſcheiden waren, vergaß man ſie. Vierzig Jahre darnach entdeckte man in der Umgebung von Paris, in einem kleinen Hauſe, Moulin-Joli genannt, einen alten Mann, der radierte, und eine alte Frau, die er ſeine Müllerin nannte, und die gleich ihm ätzte, beide an demſelben Tiſche ſitzend. Der erſte Müßiggänger, welcher dieſes Wunder aufſpürte, erzählte Anderen davon. Die feine Welt ſtrömte haufenweiſe herbei, das Außerordentliche zu ſehen: eine Liebesverbindung, welche vierzig Jahre hindurch gewährt hatte; eine Arbeit, die beſtändig mit dem gleichen Fleiß und dem gleichen Eifer betrieben wurde; zwei ſchöne Zwillingstalente. Dies machte Aufſehen .... Zum Glück, denn die Welt würde Alles verdorben haben, ſtarb das Paar wenige Tage darnach an Altersſchwäche. Das letzte Blatt, welches ſie radierten, ſtellte Moulin-Joli vor, Marguerites Haus.... In meinem Zimmer hängt ein Porträt, deſſen Original Niemand hier geſehen. Ein Jahr hindurch hat der, welcher mir dies Bild zurückließ, jede Nacht mit mir an dem kleinen Tiſch geſeſſen und von derſelben Arbeit gelebt wie ich..... Bei Tagesgrauen legten wir einander unſere Arbeit zu gegenſeitiger Beurteilung vor, des Abends ſpeiſten wir an demſelben kleinen Tiſch und ſprachen von Kunſt, von Gefühlen, von der Zukunft. Die Zukunft hat uns ihr Wort gebrochen. Bete für mich, Marguerite Le Conte!“

Dieſe Stelle dürfte die einzige ſein, wo George Sand das Bekenntnis ablegt, ſie habe in ihrer Eigenſchaft als Dichterin Muſſet Etwas zu verdanken. Ich habe bereits angedeutet, von welcher Beſchaffenheit ſein Einfluß auf ſie geweſen iſt; derſelbe war rein kritiſch, er ſchärfte ihren Schönheitsſinn, aber beſtimmend konnte Muſſets künſtleriſche Art nicht auf ſie einwirken. Für direkten ſtiliſtiſchen Einfluß blieb George Sand abſolut unempfänglich. Madame de Girardins witziger Ausſpruch über ſie: „Beſonders wenn von

den Werken weiblicher Schriftsteller die Rede ist, kann man mit Buffon ausrufen: der Stil, das ist der Mann", ist genau ebenso falsch wie ergötzlich; denn obschon fast jeder von George Sand's Romanen durch sein verschiedenartiges Gepräge den Wechsel männlichen Einflusses zeigt, so erstreckt sich diese Einwirkung doch niemals auf den Stil. George Sand macht sich wieder und wieder zum Organ für Ideen Anderer, niemals aber ahmt sie eine fremde Schreibweise nach. Dafür war ihr poetisches Wesen zu selbständig und dafür war sie außerdem in zu geringem Grade Künstlerin. Sie, die mündlich so wortkarge, so langsame, war, wenn sie schrieb, eine Improvisatriee, sie ließ die Feder über das Papier fliegen, ohne Vorstudien gesammelt, ohne Vorbilder zu haben, ohne ein bewußtes künstlerisches Ziel. So wenig sie jemals einen gegebenen Stoff verarbeiten konnte, so wenig vermochte sie, eine von Anderen begonnene, halbausgeführte stilistische Wendung zu überarbeiten oder zu vollenden — Momente, auf denen der rein technische Fortschritt in einer Kunst beruht. Hierin bildet sie einen scharfen Gegensatz gerade zu Musset. Er war von Anfang an von einem Trotz gegen alle technischen und künstlerischen Regeln beseelt, der ihr gänzlich fremd war. Er verschlechterte z. B. absichtlich die Reime in seinen ersten Gedichten, um die Klassiker recht gründlich zu ärgern. (Die Marquise in „L'Andalouse" hieß in den ersten Ausgaben Amaémoni, was französisch einen richtigen Reim auf bruni bildet; in dem endgültigen Text hingegen erhielt sie den Namen Amaégui, was kaum mehr für einen Reim gelten kann.) Als gegen das Ende seiner Schriftstellerthätigkeit seine Produktionskraft im Abnehmen war, machte er in dem kleinen Lustspiel „On ne saurait penser à tout" Gebrauch von vollen sieben Seiten aus Carmontelle's Proverbe „Le distrait"; und selbst in seiner besten Zeit verschmähte er nicht, die Wendung irgend einer Periodenform, die er bei einem Anderen vorgefunden, in feinerer Weise zu benützen; so entdecke ich in den Werken des Fürsten von Ligne ein stilistisches Vorbild für

das früher angeführte ſchöne Gedicht „Après une lecture“.[1] Bei George Sand iſt es unmöglich dergleichen zu finden. Ihr iſt die Gabe nicht verliehen, die rohen Diamanten Anderer zu einem Brillantſchmuck für ihre Muſe zurechtzuſchleifen; im einfachen weißen Gewande, mit einer Wieſenblume im Haar, tritt bei ihr die Muſe auf.

Nirgends iſt die eigentümliche Schönheit ihres Stils herzgewinnender als in dem erwähnten Brief an Rollinat. Hier ſchmilzt bei dieſem weiblichen Genius der Geiſtesrevolutionen das tiefe Verſtändnis des Naturkindes wunderbar zuſammen mit dem ewigen Sehnen; und durch die Sehnſucht nach der Natur und dem Drang nach Glück klingt das Trauerlied des liebenden Herzens über die Täuſchungen, welche es Anderen bereitete und von ihnen erlitt. Hier und in dem folgenden Brief an Éverard gewahrt man ferner, wie George Sand's politiſcher, republikaniſcher Glaube aus den Ruinen der Luftſchlöſſer erſteht, die ſie in ihren erotiſchen Jugendträumen erbaute. Von Anfang an iſt ſie ſchwach im Glauben, zu ſehr von ſich ſelbſt eingenommen. Wohl wahr, der arme Poet „fühlt ſich ſchlimm zu Mute unter dem Regenſchirm des Königtums“; ſie dagegen intereſſierte ſich als Dichterin für die Form der Veilchen- und Jasminblüten faſt ebenſo ſehr wie für die ſozialen und

[1] Der Fürſt von Ligne ſpricht von den Eigenſchaften des echten Kriegers, wie Muſſet von denen des echten Dichters. Es heißt hier: „Si vous ne rêvez pas militaire, si vous ne dévorez pas les livres et les plans de guerre, si vous ne baisez pas les pas des vieux soldats, si vous ne pleurez pas au récit de leurs combats, si vous ne mourez pas du désir d'en voir et de honte de n'en avoir pas vu, quoique ce ne soit pas votre faute, quittez vite un habit que vous déshonorez. Si l'exercice même d'une seule bataille ne vous transporte pas, si vous ne sentez pas la volonté de vous trouver partout, si vous êtes distrait, si vous ne tremblez pas que la pluie n'empêche votre régiment de manœuvrer; donnez y votre place à un jeune homme tel que je le veux“ u. ſ. w. Die Art wie Muſſet den Bau des Proſaſtiles hier in die Verskunſt überführte, verrät ſeine künſtleriſche Genialität faſt noch deutlicher als eine völlig freie ſtiliſtiſche Erfindung es zu thun vermöchte. — Es war ein Wink von Emile de Montégut, der mich auf dieſe Stelle aufmerkſam machte; auf die Benützung Carmontelles hat Paul Lindau in ſeinem Buch „Alfred de Muſſet“ hingewieſen.

politiſchen Formen. Doch allmählich kann man erkennen, wie der Funke der Begeiſterung in ihrer Bruſt aufflammt. Sie beneidet ihre männlichen Freunde um ihren Glauben und um die handelnde Thatkraft, ſie, die „nur ein Poet iſt, das heißt, nur ein ſchwaches weibliches Weſen". Bei einer Revolution konnten die Anderen es erſtreben, dem Geſchlechte die Freiheit zu erobern — ſie könnte nichts als ſich tot ſchlagen laſſen, in der Hoffnung, zum erſten Mal in ihrem Leben einen Nutzen geſtiftet zu haben, beſteh' er auch bloß darin, eine Barrikade zu errichten, ſo hoch wie ihre Leiche. Und ſie ſchließt:

„Bedarf Jemand von Euch mein Leben in der Gegenwart oder Zukunft? Wenn Ihr mir verſprecht, mich in den Dienſt einer Idee, und nicht einer Leidenſchaft zu ſtellen, ſo bin ich willig, Eurem Gebot zu gehorchen. Ach! ich ſag' es Euch voraus, ich tauge nur dazu, einen Befehl tapfer und treu auszuführen. Ich kann handeln, nicht überlegen, denn ich weiß nichts und bin über nichts mir klar. Ich kann nur Folge leiſten, wenn ich die Augen ſchließe und meine Ohren verſtopfe, damit ich nicht ſehe oder höre, was mich unſicher macht; ich kann mit meinen Freunden marſchieren, wie der Hund, welcher ſeinen Herrn auf dem Schiffe fortſegeln ſieht und ſich ins Waſſer ſtürzt, um ihm zu folgen, bis er vor Ermattung ſtirbt. Das Meer iſt groß, o meine Freunde! und ich bin ſchwach. Ich tauge nur zum Soldaten, aber ich habe nicht das nötige Maß von fünf Fuß. — Doch gleichviel! der Zwerg gehört Euch zu. Ich bin Euer, weil ich Euch liebe und achte. Die Wahrheit iſt nicht unter den Menſchen, Gottes Reich iſt nicht von dieſer Welt; aber wenn der Menſch überhaupt der Gottheit den Strahl zu entwenden vermag, welcher die Welt erleuchtet, ſo habt Ihr ihn geraubt, Ihr Kinder des Prometheus, Ihr Liebhaber der unbezwungenen Wahrheit und der unbeugſamen Gerechtigkeit! Wohlan! Mag die Farbe Eures Banners ſtärker oder ſchwächer ſein, wenn Eure Heerſcharen nur den Weg der republikaniſchen Zukunft gehen — dann, im

Namen Jeſu, der jetzt nur einen einzigen wahren Apoſtel auf Erden hat [Lamennais]; im Namen Waſhington's und Franklin's, die ja nicht Alles vollbringen konnten und uns deshalb ein Werk zur Vollführung hinterließen; im Namen Saint-Simon's, deſſen Söhne wagen, ſich auf das erhabene und furchtbare Geſellſchafts-Problem einzulaſſen (Gott beſchütze ſie!); wenn nur das Gute geſchieht und die, welche glauben, ihren Glauben in Werken beweiſen ..... ich bin bloß ein armes Soldatenkind, doch nehmt mich mit, nehmt mich mit!"

Es finden ſich kaum in einer anderen Litteratur ſo reine und echt weibliche Äußerungen des Enthuſiasmus. In der deutſchen könnte man vielleicht ein Seitenſtück dazu in Bettinas juſt in demſelben Jahre erſchienenen „Briefwechſel Goethe's mit einem Kinde" finden, der Frucht einer gleichfalls überſtrömenden Begeiſterung; doch bei Bettina iſt der Ausdruck nicht völlig ſo echt wie das Gefühl, und ſelbſt dieſes hat engere Grenzen, es iſt mehr die reine Freude an der Schönheit. Bettina iſt geiſtreich, ihr Stil daher zugeſchliffen und glänzend; bei George Sand aber zeigt ſich die Größe ſelbſt im Ausdruck für den Enthuſiasmus der weiblichen Schwachheit.

Es währte einige Jahre, bis die Stimmungen, welche wir hier in ihr entſtehen ſahen, in Werken ausklingen. Wir werden ſpäter auf dieſelben zu ſprechen kommen. Hier wollen wir bei den ruhigeren, rein poetiſchen Erzählungen verweilen, welche die zweite Periode ihres Schriftſtellertums ausfüllen.

Von dieſen ſtelle ich in künſtleriſcher Hinſicht die kleine Novelle „La Marquise" unbedingt am höchſten; ſie dürfte überhaupt, rein künſtleriſch betrachtet, das Vollkommenſte ſein, was George Sand geſchrieben hat. Ich denke mir, daß ſie durch die Erinnerung an ihre gute, feine Großmutter ſich zu dieſer Erzählung inſpiriert fühlte. Dieſelbe wirkt hinreißend durch die Vereinigung des Geiſtes und der Sitten des achtzehnten Jahrhunderts mit der furchtſamen und ſchwärmeriſchen Erotik des neunzehnten. Es iſt die einfache Ge-

ſchichte einer vornehmen Dame aus der Zeit des alten Regime, die ſich vermählt hat, wie man ſich in jener Zeit vermählte, und die dann einen Liebhaber nahm, wie es damals gebräuchlich war. Nun langweilt ſie ſich zum Sterben; nicht ihr Herz hatte den Liebhaber gewählt, die ganze gute Geſellſchaft hatte ſich vielmehr verſchworen, ihr dieſen Mann aufzubürden. Jung, unerfahren, ſchön und inſofern unſchuldig, als ſie überhaupt noch nichts von der Liebe wußte, verliebt ſie ſich in einen armen, halb verkommenen Schauſpieler, der von den Brettern aus ihr die Verkörperung edler Männlichkeit und Poeſie ſcheint. Sie ſieht ihn unbeachtet außerhalb des Theaters und erſchrickt über die veränderte Art ſeines Ausſehens; er, dem ihr Intereſſe für ihn kein Geheimnis bleiben konnte, ſpielt einzig für ſie und träumt nur von ihr. Dann haben ſie zum erſten und letzten Male in ſpäter Abendſtunde, nach dem Schluß der Vorſtellung, eine Zuſammenkunft, zu welcher die Marquiſe ſich einfindet, matt infolge eines Aderlaſſes am Vormittage, der Schauſpieler in ſeinem Theaterkoſtüme, das zu wechſeln er nicht Zeit gehabt hatte, noch beherrſcht von der Idealität der Bühnenſzene, begeiſtert, verſchönert, geadelt durch ſeine Liebe, welche ihn ſo hoch über ſeine gewöhnliche Lebensſphäre erhebt. Sie iſt ehrbar, er voll Ehrfurcht; ſie iſt verliebt, hingeriſſen wie in einer poetiſchen Illuſion, er liebt ihr wirkliches Weſen, glühend, begehrend, doch ritterlich. Nach einem Sturme gegenſeitiger Leidenſchaft endigt die Begegnung ohne andere Liebkoſung als einen Kuß, den ſie ihm, während er vor ihr kniet, auf die Stirne drückt.

„Nun wohl!“ ſchließt die alte Marquiſe ihre Erzählung, „glauben Sie jetzt, daß es im achtzehnten Jahrhundert noch eine Tugend gab?“ — „Madame,“ erwidert ihr Zuhörer, „ich habe nicht die geringſte Luſt, daran zu zweifeln; indes, wenn ich weniger gerührt wäre, ſo würde ich mir vielleicht die Bemerkung erlauben, daß es ſehr verſtändig von Ihnen war, ſich an jenem Vormittag zur Ader zu laſſen.“ — „Ihr plumpen Männer!“ ruft die Mar-

quiſe, „Ihr verſteht doch niemals etwas von der Geſchichte des Herzens.“

George Sand hat nichts Graziöſeres geſchrieben; die Schelmerei in dieſem Schluß, welche auch den verwandten, in gleichem Grade anmutigen, tiefſinnigen Roman „Teverino“ ſtempelt, in ihrer Erzählungsweiſe jedoch ſonſt ſelten vorkommt, iſt ganz im Geiſte des achtzehnten Jahrhunderts. Auch die Kunſtform hat hier die in ſich abgeſchloſſene Knappheit, welche in der Regel die Vorbedingung dafür iſt, ob ein Werk auf die Nachwelt kommen wird. „La Marquise“ iſt geſchaffen, um in jede Anthologie franzöſiſcher Meiſterwerke aufgenommen zu werden.

In einer ganzen Reihe nun folgender Schriften ſchildert George Sand die Frauennatur, wie ſie ſich dieſelbe vorſtellt, wenn ſie unverdorben iſt: nämlich keuſch, ſtolz, thatkräftig, empfänglich für die Leidenſchaft der Liebe, aber über derſelben ſtehend und in derſelben ihre Reinheit bewahrend. Gerne verleiht ſie der Frau eine ſittliche Überlegenheit über den Mann. Doch iſt auch die Mannesnatur, wie ſie dieſelbe mit Vorliebe bei ihren Helden darſtellt, in ihrem Weſen gut, obſchon ſie bei den herrſchenden Klaſſen durch die angeborene Tyrannei, welche ſie über die Frau und das gemeine Volk ausübt, getrübt wird.

Rouſſeaus Überzeugung von der urſprünglichen Güte der Natur und der Verderbtheit der Geſellſchaft bildet die Grundlage all' dieſer Erzählungen. Frauengeſtalten wie Fiamma in „Simon“, Edmée in „Mauprat“, Conſuelo in dem Roman gleichen Namens (zu welcher Madame Viardot bis zu einem gewiſſen Grade das Modell geweſen iſt), ſind der reine Ausdruck für das typiſche junge Mädchen bei George Sand. Ihre Rolle iſt die, den Mann zu begeiſtern, zu heilen oder zu erziehen. Sie iſt ohne Schwanken, ihr Weſen iſt Feſtigkeit, ſie iſt die Prieſterin der Vaterlandsliebe, der Freiheit, der Kunſt oder der Ziviliſation. Von den genannten Romanen iſt „Conſuelo“ der umfangreichſte und berühmteſte; er

beginnt meisterhaft, verliert sich aber gänzlich (wie auch mehrere von Balzac verfaßte, nicht zu reden von Dumas' umfangreicheren Werken) in romantischer Schwärmerei. In der Kunstanschauung des Zeitalters lag ja eine Versuchung zum Überspannten; nicht nur Victor Hugo war es, der beständig auf dem Sprunge stand, dem Unförmlichen zu verfallen.

Neben diesen Büchern, in welchen das junge überlegene Mädchen als Heldin figuriert, stehen einige andere, wo die reife Frau die Hauptperson ist und in denen George Sand zuweilen ihr eigenes Naturell mehr direkt dargestellt hat. Solche sind „Le Secrétaire intime", eine schwächere Arbeit, sowie „Lucretia Floriani", eines der merkwürdigsten Erzeugnisse ihrer Feder. Für die meisten Leser wird es sich wie ein abschreckendes oder empörendes litterarisches Paradoxon ausnehmen; denn es will die Ehrbarkeit, ja die Keuschheit einer Frau aufrecht erhalten, die, eine italienische Schauspielerin und Schauspielverfasserin, vier Kinder hat, welche sich zu drei verschiedenen Vätern bekennen. Aber es ist ein Buch, welches das schwierige Problem, das die Verfasserin sich stellte, gelöst hat: uns einen Einblick in eine Frauennatur zu geben, die reich und gesund genug ist, immer lieben zu müssen, edel genug, nie herabgewürdigt zu werden, und so künstlerisch angelegt, daß sie weder in einem einzigen Gefühle sich beruhigen kann, noch daß, selbst unter wiederholten Täuschungen, der Strom ihrer Empfindungsfähigkeit versiegt.

Es ist George Sand geglückt, dies Problem zu lösen, weil sie schlichtweg den Schlüssel nahm, den ihr eigenes Wesen ihr gab. Mehr als einer, der die Gerüchte von dem regellosen Leben der Dichterin gehört, von ihren Verbindungen mit Jules Sandeau, Alfred de Musset, Michel de Bourges, Frédéric Chopin und einem halben Dutzend Anderen, hat sicher sich im Stillen gefragt, wie es zuging, daß so reine, bei aller Leidenschaftlichkeit so adelige Bücher wie die ihrigen einem so unordentlichen, ja, nach den allgemeinen

Begriffen, ſo unwürdigen Leben entſpringen konnten. George Sand definiert ihre künſtleriſche Wißbegierde einmal ſelbſt: es ſei ihr, wenn von Kannibalen die Rede geweſen, unwillkürlich der Gedanke gekommen, wie Menſchenfleiſch ſchmecken möge. — Mancher mochte finden, daß dieſer Forſchungstrieb keine vollgültige Erklärung ſei. In „Lucretia Floriani" gab ſie eine erſchöpfende Pſychologie ihres Weſens, wie dasſelbe im Alter von dreißig Jahren war; ich will verſuchen, dieſe Pſychologie aus zahlreichen in dem Romane zerſtreut ſich vorfindenden Stellen zu rekonſtruieren:

„Lucretia Floriani war — wer ſollte es glauben? — von Natur ſo keuſch wie die Seele eines kleinen Kindes. Das klingt, ich geſtehe es, ſehr wunderlich von einer Frau, die ſo viel und ſo viele geliebt hat. Es gründet ſich wahrſcheinlich darauf, daß ſie in ſenſueller Beziehung höchſt kräftig organiſiert war, obſchon ſie in den Augen derjenigen Männer, welche ihr nicht gefielen, wie Eis erſchien. In den ſeltenen Zwiſchenräumen, wo ihr Herz frei, war ihr Hirn ohne Sehnſucht geweſen; und hätte man ſie ſtets von dem Anblicke des anderen Geſchlechtes ferngehalten, ſo würde ſie eine vortreffliche Nonne abgegeben haben, ruhig und friſch. Das ſoll heißen, nichts konnte reiner ſein als ihre Gedanken, wenn ſie allein war; wenn ſie aber liebte, war alles, was nicht ihr Geliebter war, in ſinnlicher Hinſicht für ſie, als ob es nicht exiſtierte, leere Luft, das reine Nichts." Darum ſagt Lucretia auch von der Liebe: „Ich weiß, daß man glaubt, ſie ſtamme von den Sinnen; aber dies gilt nicht für die begabten Frauen. Bei ihnen geht es vorwärts Schritt für Schritt. Sie bemächtigt ſich zuerſt des Kopfes, ſie pocht an die Thüre der Einbildungskraft; ohne den goldenen Schlüſſel dazu kommt ſie nicht hinein. Wenn ſie ſich zum Herrn über die Phantaſie gemacht, ſteigt ſie hinab in unſere Eingeweide, ſchleicht ſich in alle unſere Triebe — und wir lieben den Mann, der uns beherrſcht, wie einen Gott, wie ein Kind, wie einen Bruder, wie einen Gatten, wie alles, was ein Weib lieben kann." Die

Dichterin erklärt, auf welche Weise die erotische Illusion sich stets von neuem der Seele Lucretias bemächtigen konnte, vornehmlich, wie ihre letzte heftige Leidenschaft zu Prinz Carol (Chopin gab das Modell ab) entstand: „Die letzte Liebe scheint solchen reichen Naturen immer die erste, und so viel ist gewiß, daß, wofern das Gefühl sich nach dem Grade der Begeisterung messen läßt, sie nie zuvor so heiß geliebt hatte. Die Begeisterung, welche sie für andere Männer empfunden, war nur von kurzer Dauer gewesen. Jene hatten nicht verstanden, dieselbe zu unterhalten oder zu erneuern. Die Liebe hatte eine Zeitlang die Täuschung überlebt; dann war das Stadium des Edelmutes, der Fürsorge, des Mitleids, der Ergebung, mit einem Worte, das Stadium des mütterlichen Gefühls eingetreten; und es war fast ein Wunder, daß eine Leidenschaft, von Beginn an so unverständig, so lange leben konnte, obschon die Welt, die nur nach dem Scheine richtet, erstaunt und erzürnt darüber urteilt, diese Frau nun so plötzlich, so unbedingt brechen zu sehen. In allen diesen Leidenschaften war sie kaum acht Tage hindurch glücklich und verblendet gewesen; und dauerte dann die absolute Ergebung ein oder zwei Jahre nach der Liebe, welche sie längst als absurd und unwürdig durchschaut hatte — war dies nicht eine große Aufopferung von Mut und Kraft, weit größer als das Opfer eines ganzen Lebens sein würde, zum Besten eines Wesens, das man des Opfers für würdig hielt?"

Wir verstehen, wie Lucretia sich immer wieder von schwachen Männern angezogen fühlte: ihr unabhängiger Charakter im Verein mit ihrem mütterlichen Instinkt war es, der dies bewirkte. Der Gedanke, beschützt zu werden, blieb ihr unerträglich; jedesmal wenn sie sich auf Wesen stützen wollte, die stärker waren als sie selbst, fühlte sie sich von deren Kälte zurückgestoßen, so daß sie dem Glauben zugänglich wurde, Liebe und Energie ließen sich nur in solchen Herzen vereinigen, die so viel gelitten hatten, wie ihr eigenes.

Wir sehen endlich, wie das Verhältnis zu ihren Kindern — denn Lucretia ist, gleich George Sand, die liebevollste, zärtlichste Mutter — auf ihr Liebesleben einwirken muß: „Sie fühlte mütterlich für ihre Liebhaber, ohne deshalb aufzuhören, eine Mutter für ihre Kinder zu sein; und diese beiden Gefühle, die beständig im Streite mit einander lagen, endeten den Kampf stets mit Vernichtung der weniger hartnäckigen Leidenschaft. Immer gewannen die Kinder den Sieg; die Liebhaber aber, welche, so zu sagen, aus der großen Findelanstalt der Zivilisation genommen waren, mußten notwendigerweise früher oder später dahin zurückkehren."

Endlich bespricht Lucretia das Verhältnis, in welchem sie zu dem Urteil steht, das die Welt über ihren Charakter und ihr Leben fällt, in Worten, die sich direkt auf George Sand anwenden lassen: „Ich habe niemals Skandal gesucht; ich kann Ärgernis verursacht haben, aber ohne mein Wissen und Wollen. Niemals habe ich zwei Männer zugleich geliebt; niemals hab' ich — auch nicht in Gedanken — mehr als Einem angehört in der Zeit, solange meine Leidenschaft dauerte. Wenn ich ihn nicht mehr liebte, so betrog ich ihn doch nicht, ich brach mit ihm. Gewiß hatte ich ihm ewige Liebe gelobt, aber in gutem Glauben. Jedes Mal, wenn ich liebte, war es so voll und ganz, daß ich glaubte, es sei zum ersten und letzten Male in meinem Leben. Gleichwohl können Sie mich nicht eine ehrbare Frau nennen; doch ich selbst habe das sichere Gefühl, es zu sein..... Ich gebe mein Leben dem Urteile der Welt anheim, ohne mich dagegen aufzulehnen, ohne zu finden, daß sie in ihren allgemeinen Regeln Unrecht habe, aber auch ohne ihr einzuräumen, daß sie mir gegenüber Recht hat."[1]

„Lucretia Floriani" bildet scheinbar den schärfsten Kontrast zu der kleinen Gruppe von feinen, schlichten Bauernerzählungen, welche ziemlich bald auf diesen Roman folgen und uns ganz hinauf, bis

[1] Lucretia Floriani. S. 169, 67, 130, 126, 38.

zum Jahre 1848 führen. In Wahrheit ist der Abstand bis zu „La mare au diable“, „François le champi“, „La petite Fadette“ nicht so groß, wie es scheint. Was George Sand zu den Bauern von Berry hinzog, zu den ländlichen Idyllen ihrer Heimat, das war doch dieselbe Rousseausche Naturschwärmerei, welche ihren Protesten gegen die Gesellschaftsordnung Gewicht und Schwung gegeben hatte. Ihr Sekretär, der Deutsche Müller-Strübing, einer von den Vielen, denen gegenüber sie Lucretia Florianis Maximen praktizierte, hatte sie auf Auerbach's Dorfgeschichten aufmerksam gemacht und gab dadurch den Anstoß zu einem Teil der Schöpfungen, welche nicht weniger durch sittliche Reinheit als durch Gefühlsreichtum ihr den weitesten Leserkreis verschafft haben. Wie Auerbach durch Spinoza, den Apostel der Naturfrömmigkeit, die Anregung empfing, der Dichter der Bauern zu werden, so fand George Sand sie in dem Naturverherrlicher Rousseau. Gewiß sind ihre französischen Bauern nicht „wahr“ in dem Sinne, in welchem diejenigen Balzacs in „Les Paysans“ es sind; sie sind nicht nur mit warmer Sympathie aufgefaßt, wie die seinigen mit lebendiger Antipathie, sondern sie sind liebenswürdig und zartfühlend; sie verhalten sich zu den wirklichen Bauern, wie Theokrits Hirten sich zu denen Griechenlands verhalten. Nichtsdestoweniger haben diese Erzählungen einen Vorzug, der ausschließlich in der Wahl des Stoffes beruht, und den die übrigen Romane der Dichterin entbehren. Sie sind naiv; sie besitzen die immer, in der französischen Litteratur jedoch doppelt seltne, Anziehungskraft der Naivetät. Alles was George Sand vom Bauernkinde, vom Landmädchen an sich hatte; Alles, was in ihr verwandt ist mit dem geheimnisvollen Wachstum der Pflanze, mit der Brise, die weht, man weiß nicht woher und wohin; all' das Unbewußte, das Stumme, welches in ihrem äußern Hervortreten so deutlich war, aber in ihren Werken so brach lag, weil es vom Pathos und von der Deklamation verwüstet war, offenbarte sich hier in seiner schlichten Naivetät.

„La mare au diable“ (1841) iſt die Perle unter dieſen Dorfgeſchichten. Sie bezeichnet die Kulmination des Idealismus in dem franzöſiſchen Roman. George Sand hat hier in Wirklichkeit geſchrieben, was ſie in jenen früher zitierten Worten als ihr Programm angab: das Hirtengedicht des neunzehnten Jahrhunderts.

XII.

Angesichts ihrer Person und ihrer Dichtung erhebt sich nun unter den Zeitgenossen der Mann, dessen Kunst George Sand selbst als den Gegensatz zu der ihrigen definierte. Während sie, in diesem Punkte echt romantisch, sich mit Unwillen von der Gesellschaftsordnung ihrer Zeit abwandte, mehr geneigt, sie zu verdammen, als sie zu erfassen und zu schildern, fühlte er sich, wenn auch nicht wohl zu Mute, so doch vollständig daheim in seiner Umgebung und betrachtete fast vom ersten Schritt an seine Generation und das nächstvorhergehende Geschlecht als sein künstlerisches Eigentum, als seine unerschöpfliche Fundgrube. George Sand war eine große Menschendarstellerin und eine beinahe noch größere Landschaftsmalerin; sie zeichnete die Menschheit, wie ein Landschaftsmaler die Pflanzen. Sie stellte von dem Menschenwesen das dar, was sich im Lichte badet und das Licht verträgt. Der Gesichtspunkt Balzacs war der entgegengesetzte: auf ihn paßt, was in dem Gedichte Victor Hugos in der „Legende der Jahrhunderte" von dem Satyr gesagt wird:

> Il peignit l'arbre vu du côté des racines,
> Le combat meurtrier des plantes assassines.

In der üppigen, fruchtbaren Provinz Touraine, „dem Garten Frankreichs", der Geburtsgegend Rabelais', wurde Honoré de Balzac an einem Frühlingstag 1799 geboren, eine sprudelnd reiche, vollkräftige, heißblütige und erfinderische Natur. Zugleich grob und zärtlich, derb und feinfühlend, bei gleicher Anlage zu ahnungsvollen

Träumen wie zu haarſcharfem Beobachten, vereinte er in ſeinem ſehr zuſammengeſetzten Weſen die Fähigkeit, tief und innig zu empfinden mit der Begabung des genialen Spähers, den Ernſt des Forſchers mit der heiteren Laune des Erzählers, die Genialität des Entdeckers mit dem Trieb des Künſtlers, dem Beobachteten, Gefühlten, Entdeckten, Erfundenen den nackten und ſchamloſen Ausdruck zu geben. Wie kein Anderer war er geſchaffen, die Geheimniſſe der Geſellſchaft und der Menſchheit zu erraten und auszuplaudern.

Kräftig gebaut, mittelgroß, breitſchulterig, plump, mit den Jahren zur Beleibtheit neigend, hatte er einen ſchweren, athletiſchen Hals, weiß wie der einer Frau, ſchwarze Haare, ſo ſtraff wie Pferdehaar, endlich ein paar Löwenbändigeraugen, die wie zwei ſchwarze Diamanten ſtrahlten, Augen, welche durch die Mauern ſahen, was in den Häuſern vor ſich ging, welche in den Herzen der Menſchen laſen, wie in einem offenen Buch. Er hatte die Geſtalt eines Siſyphus der Arbeit.

Arm und einſam kam Balzac als Jüngling nach Paris, von der unwiderſtehlichen Neigung zur Litteratur und der Hoffnung, ſich einen Namen zu erwerben, geleitet. Der Vater, der, wie alle Väter, es höchſt ungern ſah, daß der Sohn, dem Niemand Genie nachſagte, die juriſtiſche Laufbahn für die litterariſche aufgab, hatte ihn faſt gänzlich ſich ſelbſt überlaſſen. So ſaß er denn in ſeinem ungemütlichen Dachzimmer, von Niemand bedient, fröſtelnd, in ſeinen Plaid gewickelt, mit dem Kaffeetopf zur einen, dem Tintenfaß zur anderen Seite, und ſah über die Dächer der ungeheuren Stadt, die zu ſchildern und geiſtig zu erobern er auserſehen war. Die Ausſicht war weder weit noch ſchön, moosbewachſene Ziegel, bald von der Sonne beſtrahlt, bald vom Regen gebadet, Dachrinnen, Schornſteine und Schornſteinrauch. Das Zimmer war weder behaglich noch hübſch, der kalte Wind pfiff durch Thür und Fenſter. Den Fußboden zu fegen, die Kleider zu klopfen, mit größter Sparſamkeit die nötigſten Einkäufe zu machen, das waren die Beſchäf-

tigungen, mit welchen der junge Poet, der ſich mit dem Plan zu einer großen Tragödie „Cromwell“ trug, jeden Tag, den Gott gab, einweihen mußte. Seine Erholung war ein Spaziergang auf den nahen Kirchhof Père Lachaiſe, von dem man Paris überſchaut. Von dieſen Höhen hat der junge Balzac, der gewaltigen Hauptſtadt, ſie (wie ſpäter ſein Raſtignac) mit den Augen meſſend, die trotzige Wette angeboten, daß ſie einſt ſeinen unbekannten Namen zu nennen und zu krönen gezwungen werden ſolle.

Die Tragödie gab er bald auf; ſeine Begabung war allzu modern, allzu ſehr auf das Konkrete angelegt, um ſich mit den Regeln und Abſtraktionen des franzöſiſchen Trauerſpiels abfinden zu können. Außerdem galt es für den jungen, aus dem väterlichen Hauſe nur, ſo zu ſagen, verſuchsweiſe entlaſſenen Einſiedler, ſich möglichſt ſchnell die Unabhängigkeit zu ſichern. Er warf ſich auf die Maſſenproduktion von Romanen. Er hatte noch nichts erlebt, was ſeinen Büchern Gehalt und wirklichen Wert geben konnte, aber er beſaß eine rege, ewig gebärende Einbildungskraft, er hatte genug geleſen, um den Erzeugniſſen derſelben eine leidliche Form, wie ſie für Unterhaltungsſtoffe die gewöhnliche war, mitgeben zu können. Schon im Jahre 1822 veröffentlichte er unter verſchiedenen Pſeudonymen nicht weniger als fünf ſolcher Romane; in den Jahren 1823—25 folgten weitere, die er trotz all' ſeines Selbſtgefühls ohne jegliche Überhebung nur von dem pekuniären Geſichtspunkt aus beurteilte. Er ſchreibt 1822 an ſeine Schweſter: „Ich ſchickte dir Birague nicht, weil es eine wahre litterariſche Cochonnerie iſt .... in Jean Louis wirſt Du einige recht drollige Scherze und eine Art Charaktere finden, aber der Plan iſt abſcheulich. Das einzige Verdienſt dieſer Bücher, Liebſte, ſind die tauſend Francs, die ſie mir einbringen; aber die Summe iſt mir nur in Wechſeln auf lange Sicht gegeben worden. Wird ſie bezahlt werden?“ Wer ein paar dieſer Erſtlingswerke Balzacs durchgepflügt hat, wird ſein Urteil nicht zu hart finden. Sie haben eine gewiſſe

„verve“, das iſt all' das Gute, was ſich von ihnen ſagen läßt. Ob das Verdienſt, das Balzac ihr einziges nennt, jemals ein volles und wirkliches wurde, iſt ſogar ſehr zweifelhaft, nicht allein weil die Schilderungen, welche Balzac in ſeinen Romanen von Verlegern giebt, die mit Wechſeln honorieren (man vergleiche Un grand homme de province à Paris), eine wenig ſchmeichelhafte iſt, ſondern weil wir ſehen, daß er im Jahre 1825 in Verzweiflung über ſeine gedrückte Lage plötzlich die Idee erfaßt, die litterariſche Produktion vorläufig aufzugeben und als Buchhändler und Buchdrucker ſich ſein Brot zu verdienen.

Er, deſſen Gehirn unaufhörlich Pläne jeder Art ausheckte, kam auf den Einfall, einbändige Klaſſiker-Ausgaben zu veranſtalten, und war überzeugt, daß man mit ſolchen damals noch nicht vorhandenen Ausgaben ein gutes buchhändleriſches Geſchäft machen müſſe. Dieſe an und für ſich richtige Idee hatte jedoch das Schickſal, das allen ſpäteren geſchäftlichen Spekulationen Balzacs vorbehalten war, Andere zu bereichern und dem Urheber nur Verluſte zu bringen. Genau ſo ging es ihm z. B., als er 1837 in Genua, unter ſeinen Schulden zuſammenbrechend, zufällig auf die Idee kam, daß die Römer die von ihnen erſchloſſenen Silberminen auf Sardinien bei weitem nicht ausgenutzt hätten. Er teilte einem Genueſen dieſen Gedanken mit und beſchloß, die Sache zu verfolgen. 1838 unternahm er zu dieſem Zweck eine ſchwierige und zeitraubende Reiſe nach der Inſel, um die Schlacken der Bergwerke zu unterſuchen, wobei er Alles ganz nach ſeiner Vermutung vorfand. Als er dann in Turin die Autoriſation für die Ausbeutung nachſuchte, da zeigte es ſich aber, daß jener Genueſe die Autoriſation ſchon erworben hatte und auf dem beſten Wege war, ein reicher Mann zu werden. Gewiß waren viele der in Balzacs Gehirn unaufhörlich auftauchenden praktiſchen Spekulationen chimäriſch; aber doch verrät ſich auch in dieſem Punkt ſein Genie. Wie Goethe ſo ganz und gar eine Natur in der Natur war, daß ſein Dichterauge bei der zufälligen Betrachtung einer Palme das Geheimnis

der Metamorphose der Pflanze und bei der zufälligen Betrachtung eines halbzersprengten Schafschädels die Grundlage der philosophischen Anatomie entdeckte, so war Balzac so völlig Erfinder und Entdecker im Kleinen wie im Großen, daß er wie die Inspirierten im Mittelalter ein Vorgefühl hatte, wo Reichtümer verborgen seien, eine sich neigende Wünschelrute in der Hand führte, die sich dem Golde, dem anonymen, neutralen Helden seiner Werke, von selbst zuneigte. Freilich gelang es ihm nie, den Schatz zu heben; er war eben ein Zauberer, ein Dichter — kein Geschäftsmann.

Schon in diesem ersten Falle war seine Idee so glücklich, wie sie umfassend war; denn er wollte auf einmal Schriftgießer, Buchdrucker, Buchhändler und Schriftsteller sein. Er schrieb selbst die Einleitungen zu seinen Klassikerausgaben und war für den schönen Plan Feuer und Flamme. Nachdem er seine Eltern überredet hatte, ihm einen großen Teil ihres Vermögens für seine Zwecke anzuvertrauen, nachdem es ihm gelungen war, Schriftgießerei und Buchdruckerei zu gründen und gute, einbändige, illustrierte Ausgaben von Molière und La Fontaine zu drucken, stellte es sich heraus, daß die französischen Buchhändler wie ein Mann gegen den Eindringling Front machten, durchaus nicht seine Ausgaben verbreiten wollten und ruhig seine ökonomische Vernichtung abwarteten, um ihrerseits seine Idee aufzunehmen und fruchtbar zu machen. Nach drei Jahren war er gezwungen, seine Bücher als Makulatur und seine Buchdruckerei mit schwerem Verlust zu verkaufen — er selbst hat die Leiden seines armen erfinderischen Buchdruckers David Séchard in „Eve et David“ erlebt. Er ging aus dieser Krisis nicht allein als armer Mann, sondern mit Schulden derart belastet hervor, daß er sein ganzes Leben hindurch ohne Rast und Ruhe sich durch diesen Berg von drückenden Verpflichtungen durchzuarbeiten hatte, um sich Unabhängigkeit zu erkämpfen und das Vermögen seiner Mutter wieder herzustellen. Die Schulden, zu deren Tilgung er keine andere Waffe als die Feder besaß, wuchsen wie Lawinen, da er lange Zeit eine Verschreibung

nur durch eine andere decken konnte. So machte er die Bekanntſchaft der verſchiedenen Spezies der Pariſer Wucherer, die er in Gobſeck und den anderen verwandten Geſtalten ſo typiſch geſchildert hat, und die Worte „Meine Schulden, meine Gläubiger!“ werden der ſtehende Refrain ſeiner Tage und ſelbſt der völlig intimen Briefe, in welchen das warme Herz, das tiefe, innige Gefühlsleben des ewig gehetzten Mannes ſich auf rührende Weiſe äußern. „Gewiſſensbiſſe“, heißt es in einem ſeiner Romane, „ſind nicht ſo ſchlimm wie Schulden, denn ſie können Einen deshalb nicht ins Schuldgefängnis ſtecken.“ Er lernte dasſelbe nach vielen Jahren auch noch auf kurze Zeit kennen, und wie oft mußte er, um ihm zu entgehen, mehrere Zufluchtsorte haben, den Aufenthalt wechſeln und ſich ſeine Briefe unter falſchen Adreſſen zuſtellen laſſen. Poet, wie er war, lebte er mit ſeinen Schulden wie mit einer ewigen Quelle der Gemütserregungen, fühlte er täglich gleichſam einen Sporn des Fleißes und der Einbildungskraft, wenn der Gedanke an ſie ihn weckte und er beim frühen Erwachen ſie als Heuſchrecken aus allen Ecken und über alle Möbel ſpringen ſah.

Mit Rieſenkraft fing er an zu arbeiten, und arbeitete ſo zu ſagen in einem Zuge ſeine Jugend und ſeine Mannesjahre hindurch, bis er, fünfzig Jahre alt, von Überanſtrengung getötet zuſammenſtürzt, ſo plötzlich, wie der getroffene Stier in einer ſpaniſchen Arena. Daß das Schaffen ihm ſo wenig Genuß und ſo ganz Arbeit wurde, beruhte darauf, daß der nie geſchwächte Trieb ſeiner Einbildungskraft, der unaufhörlich zum Hervorbringen von Werken drängte, von keiner Leichtigkeit der Formgebung, keiner angeborenen oder früh erworbenen ſtiliſtiſchen Fertigkeit unterſtützt wurde. Er war den romantiſchen Dichtern in der Herrſchaft über die Sprache nicht ebenbürtig. Er vermochte nie ein wohlklingendes Gedicht zu ſchreiben (die, welche in ſeinen Romanen vorkommen, ſind von andern, von Madame de Girardin, Théophile Gautier, Charles de Bernard, Laſſailly, verfaßt), und kein anderer als er ſelbſt war

der Autor jenes vielverſpotteten hiatenreichen Verſes, mit welchem ſein Louis Lambert eine Epopee über die Incas einleitet:

O Inca! ô roi infortuné et malheureux!

Er, der ſo viele pſeudonyme Romane geſchrieben und verworfen hatte, bevor er überhaupt ſich einen Stil aneignete, beſtand den härteſten und hartnäckigſten Kampf, um die franzöſiſche Proſa in ſeine Macht zu bekommen, und es war eine der Sorgen ſeines Lebens, daß die jungen Romantiker, die Hugo folgten, ihn als Künſtler lange Zeit nicht für voll anſahen. Der feinfühlende, bewundernde Gautier war der einzige, der ihn durch ſeine bereitwillige Anerkennung erfreute; aber nichts kam dem Erſtaunen Balzacs gleich, wenn er den jungen Gautier ohne Vorbereitung oder Anſtrengung, ohne ein Wort zu verbeſſern, irgend einen ſchönen, formvollendeten Artikel an dem Rande eines Pultes bei dem Buchdrucker ſchreiben ſah; er glaubte anfangs, daß Gautier in ſeinem Kopfe den Aufſatz fertig gehabt hätte, bis es ihm klar wurde, daß es rückſichtlich der ſprachlichen Behandlung ein angeborenes Talent gebe, das ihm fehle. Wie hat er gearbeitet, um ſich dieſe Fähigkeit zu erwerben! wie hat er Gautier, als die plaſtiſche und maleriſche Kraft ſeines Stils ihm aufging, bewundert! Ein ſonderbarer Beweis dafür läßt ſich noch aus einem ſo ſpäten Jahre wie 1839 erbringen, wo Balzac bei der Schilderung der weiblichen Hauptgeſtalten ſeines Romans „Beatrix“ einige zwei Jahre früher erſchienene Artikel Gautiers (über die Schauſpielerinnen Mademoiſelle Georges und Jenny Colon) faſt wörtlich benutzt hat.[1]

[1] Man vergleiche z. B.:

Gautier.	Balzac.
Les cheveux ... scintillent et se contournent aux faux jours en manière de filigranes d'or bruni ...	Cette chevelure, au lieu d'avoir une couleur indécise, scintillait au jour comme des filigranes d'or bruni ...
Le nez, fin et mince, d'un contour assez aquilin et presque royal ...	Ce nez d'un contour aquilin, mince, avec je ne sais quoi de royal ...

Man fühlt, wie gern ſich Balzac etwas von dem künſtleriſchen Blick und der den ungewöhnlichen und diſtinguierten Worten Gautiers innewohnenden beſchreibenden Kraft hat aneignen wollen, wie die Bezeichnungen, die er aus ſeinem eigenen Wortſchatz hinzufügt, ſich gegen die geborgten vulgär und ſchlaff ausnehmen. Auf dem Felde Gautiers mußte er notwendigerweiſe unterliegen. Die Urſache davon iſt die, daß er auf ganz andere Weiſe ſieht und empfindet. Gautier iſt ein Schriftſteller erſten Ranges, aber trotz ſeiner großen poetiſchen Eigenſchaften als Dichter kalt, bisweilen arm; er iſt ein außerordentliches, den bildenden Künſten angehörendes Talent, das ſich in die Dichtkunſt hinein verirrt hat. Balzac dagegen iſt als Schriftſteller ganz untergeordnet, als Dichter nimmt er den höchſten Rang ein. Er kann ſeine Geſtalten nicht in wenigen treffenden Worten charakteriſieren, weil er ſie nicht in einer einzelnen plaſtiſchen Situation vor ſich ſieht. Indem die von

---

Gautier.	Balzac.
Elle ressemble à s'y méprendre à une . . . Isis des bas-reliefs éginétiques . . .	Ce visage, plus rond qu'ovale, ressemble à celui de quelque belle Isis des bas-reliefs éginétiques.
Une singularité remarquable du col de Mademoiselle Georges, c'est qu'au lieu de s'arrondir intérieurement du côté de la nuque, il forme un contour renflé et soutenu, qui lie les épaules au fond de sa tête sans aucune sinuosité, diagnostic de tempérament athlétique, développé au plus haut point chez l'hercule Farnèse. L'attaché des bras a quelque chose de formidable... Mais ils sont très-blancs, très-purs, terminés par un poignet d'une délicatesse enfantine et des mains mignonnes frappées de fossettes.	Au lieu de se creuser à la nuque le col de Camille forme un contour renflé qui lie les épaules à la tête sans sinuosité, le caractère le plus évident de la force. Ce col présente par moments des plis d'une magnificence athlétique. L'attache des bras, d'un superbe contour, semble appartenir à une femme colossale. Les bras sont vigoureusement modelés, terminés par un poignet d'une délicatesse anglaise, par des mains mignonnes et pleine de fossettes.

ſeiner Phantaſie geſchaffenen Geſtalten vor ſeinem inneren Auge aufſteigen, ſieht er nicht nach und nach, ſondern auf einmal ihr ganzes Äußeres in den verſchiedenſten Anzügen, er überblickt ihren ganzen Lebenslauf, ſchaut ſie in den verſchiedenen Stadien des Lebens, er beobachtet den vollen Reichtum ihrer Bewegungen und Gebärden, hört den beſonderen Klang ihrer Stimme, und vor ſeinem inneren Ohre tönen, wie von einem Andern geſagt, Antworten, welche die Perſönlichkeit ſo lebendig malen, daß, wenn wir ſie hören, die Geſtalt wie wirklich lebend auf zwei Beinen vor unſern Augen ſteht. Nicht eine einzelne, vielleicht feine aber trockene Ideenaſſoziation, z. B. die einer äginetiſchen Iſis, illuſtriert, wie bei Gautier, die Geſtalt; nein, ſie ſelbſt iſt von hunderttauſend unbewußt zuſammenſtrömenden Ideenaſſoziationen gebildet, reich wie die Natur ſelbſt, wie der wirkliche Menſch, der phyſiologiſch und pſychologiſch durch eine eigentümliche Miſchung unzähliger körperlicher und geiſtiger Elemente als einziges Weſen beſteht. Es iſt faſt unnötig, Beiſpiele der unvergleichlichen Kraft anzuführen, mit der Balzac es fertig bringt, durch einen Dialog oder einen Geſtus, oder auch nur durch Sonderbarkeiten des Koſtüms, der häuslichen Einrichtung u. ſ. w. in jedem gegebenen Augenblick eine Geſtalt hervorzuzaubern, man müßte, wenn man es verſuchen wollte, ein Buch mit Zitaten füllen.[1] Aber

[1] Nur um meine Anſicht genau zu erklären, führe ich einen Dialog an. Die Courtiſane Joſepha fragt den alten, durch Ausſchweifungen völlig heruntergekommenen Baron Hulot, einen der Generale Napoleons, ob es wahr ſei, daß er den Tod ſeines Bruders und Onkels verurſacht, ſeine Familie ruiniert und den Staat betrogen habe, um die Launen ſeiner Geliebten zu befriedigen. „Le baron inclina tristement la tête. — Eh bien! j'aime cela! s'écria Josepha, qui se leva pleine d'enthousiasme. C'est un brûlage général! C'est Sardanapale! c'est grand! c'est complet! On est une canaille mais on a du cœur. Eh bien! moi j'aime mieux un mangetout passionné comme toi pour les femmes que ces froids banquiers sans âmes qu'on dit vertueux et qui ruinent des milliers de familles avec leurs rails .... Ça n'est pas comme toi, mon vieux, tu es un homme à passions, on te ferait vendre ta patrie! Aussi, vois-tu, je suis prête à tout faire pour toi! Tu es mon père, tu m'as lancé! c'est sacré. Que te faut-il? Veux

die Schwierigkeit für Balzac lag darin, daß er ſehr oft den Reichtümern gegenüber, welche Gedächtnis und Intuition ihm darboten, ratlos daſtand. Entweder drängt er allzu viele, nur für ihn ſelbſt gültige Ideenverbindungen in zwei Worte zuſammen, wie wenn er von einer unſchuldigen Frau ſagt, daß ihre Ohren „Sklavinnen- und Mutterohren waren", oder er fühlte ſich verſucht, den ganzen Inbegriff der Beobachtungen und Einfälle, die bei der Vorführung einer erdichteten Perſönlichkeit ihm zuſtrömten, nach einander aufzuzählen, er verlor ſich in einen breiten, beſchreibenden, räſonnierenden Stil, der doch nichts deutlich machte, weil in ſeinem Geiſt, ſo zu ſagen, die elektriſche Leitung, welche die dichteriſche Halluzination mit den Organen der dichteriſchen Beredtſamkeit verbindet, mangelhaft und zeitweiſe wie unterbrochen war. Zehnfache Arbeit mußte dann für die von ihm ſelbſt tief empfundene Schwerfälligkeit Buße leiſten.

Da er nun in jenen Tagen der Kollaboration nie einen Mitarbeiter für ſeine Romane und niemals auch nur einen Sekretär hatte, begreift man, welche Reſignation und welche Kraftanſtrengung notwendig war, um in zwanzig Jahren die mehr als hundert größeren und kleineren Romane und Dramen zu produzieren, die von jetzt an ſeinem Gehirn entſpringen.

Während Hugo ſchreibt, ungefähr wie Raphael malte, von einer Schar junger Bewunderer und Schüler umgeben, lebt Balzac iſoliert in ſeiner dichteriſchen Werkſtatt. Er gönnt ſich wenig Schlaf. Zwiſchen ſieben und acht Uhr geht er zu Bett, ſteht um Mitternacht auf und ſchreibt in ſeiner weißen Dominikanerkutte mit einer goldenen Kette als Gürtel, bis der Morgen graut, eilt dann, da ſeine Konſtitution der Bewegung bedarf, ſelbſt zur Druckerei, um das Geſchriebene abzuliefern und die Korrektur zu beſorgen. Es ſind nicht gewöhnliche Korrekturen. Er braucht acht bis zehn für

tu cent-mille francs? On s'exterminera le tempérament pour te les gagner." — Wie ſind hier in wenigen Worten die Redende und der Angeredete gemalt!

jeden Bogen, eben weil die Sicherheit des Ausdrucks ihm fehlt und er nicht gleich die endgültige Form zu finden weiß, weil zuerst das Gerippe seiner Erzählung fertig ist und er erst nach und nach die Beschreibung und die Details der Dialoge erfindet. Die Hälfte, anfangs manchmal mehr als die Hälfte seines Honorars, giebt er in Korrekturkosten aus, ohne daß jemals das härteste Bedürfnis ihn bewegen kann, ein Werk erscheinen zu lassen, bevor es ihm so vollendet vorkommt, wie er es zu machen vermag. Er ist die Verzweiflung der Setzer, aber die Korrekturen sind ihm selbst die peinlichste Sorge. Der erste Entwurf wird mit großen Zwischenräumen zwischen den Absätzen und mit mächtig breiten Rändern gesetzt, und diese füllen und überfüllen sich nach und nach, bis der ganze Korrekturbogen mit seinen nach rechts und links, nach oben und unten ausgehenden Radien, Bogen, Strichen und Sternen sich ungefähr wie ein Feuerwerk ausnimmt. Dann sieht man wieder die schwere, unordentlich angekleidete Gestalt mit dem weichen buckligen Hut und den leuchtenden Augen von der Druckerei nach Hause eilen, während manch einer aus der Menge, der das Genie in ihm ahnt, auf seinem Wege scheu und ehrfurchtsvoll zur Seite weicht. Neue Arbeitsstunden folgen. Zuletzt schließen noch vor dem Diner entweder ein Besuch bei einer schönen geistvollen Dame oder eine Razzia in Antiquitätenläden, um seltene Möbel und alte Gemälde zu entdecken, den arbeitsamen Tag, und erst gegen Abend sucht der energische Arbeiter wieder Ruhe.

„Bisweilen", erzählt Théophile Gautier, „kam er am Morgen zu mir, stöhnend, erschöpft, schwindelig von der frischen Luft, wie der aus seiner Schmiede entflohene Vulkan, und ließ sich auf das Sopha fallen; sein langes Nachtwachen hatte ihn ausgehungert, und er stieß Sardinen mit Butter zu einer Art Pommade, die ihn an ein gehacktes Gericht aus seinem Tours erinnerte und die er auf Brod strich. Das war seine Lieblingsspeise; er hatte nicht so bald gegessen, als er mit der Bitte, ihn in einer Stunde zu wecken, ein-

ſchlief. Ohne mich um die Weiſung zu kümmern, reſpektierte ich dieſen ſo wohl verdienten Schlaf und ſorgte dafür, daß kein Lärm im Hauſe ihn ſtörte. Wenn er dann von ſelbſt erwachte und die Abenddämmerung ihren grauen Schleier über den Himmel breiten ſah, ſprang er empor und überhäufte mich mit Schimpfworten, nannte mich Verräter, Dieb, Mörder; ich ſei Schuld, daß er zehntauſend Francs verliere, denn wach hätte er die Idee zu einem Roman haben können, der ihm dieſe Summe eingebracht hätte (von der zweiten und dritten Auflage gar nicht zu ſprechen); ich ſei Schuld an den fürchterlichſten Kataſtrophen und Unordnungen; ich hätte ihn die verſchiedenſten Stelldichein mit Bankiers, Verlegern, Herzoginnen verfehlen laſſen; er werde an den Verfalltagen inſolvent ſein, dieſer fatale Schlaf koſte ihn Millionen — ich tröſtete mich, indem ich ſeine friſche Touraine-Farbe auf ſeine fahlen Wangen zurückkehren ſah."

Wenn man ein vor einigen Jahren erſchienenes bibliographiſches Werk,[1] welches erlaubt Tag für Tag die Arbeit Balzacs zu verfolgen, als Leitfaden benutzt, wenn man zugleich in ſeinen Briefen beobachtet, wie er, ohne ſich jemals von den Zerſtreuungen des Pariſer Lebens ſtören oder von den litterariſchen Gewehrſalven ſeiner Neider und Kritiker erſchrecken zu laſſen, mit feſter Hand Stein für Stein die Pyramide ſeines Lebenswerkes aufgeführt hat, nur beſorgt, dieſelbe ſo breit und hoch wie möglich zu machen, bekommt man Reſpekt vor dem Manne und ſeinem Mut. Der gutmütige, vierſchrötige, polternde Balzac war kein Titan; er nimmt ſich in jener Generation der den Himmel erſtürmenden Titanen und Titaninnen wie an die Erde gebunden aus, aber er gehört der Raſſe der Cyklopen an; er war ein gewaltiger, über Rieſenkräfte verfügender Baumeiſter, und der ungeſchlachte, hämmernde, Steine fügende Cyklop reichte zuletzt mit ſeinem Gebäude eben ſo hoch, wie

[1] Charles de Lovenjoul: Histoire des œuvres de Balzac. 1879.

die großen lyrischen Genien Victor Hugo und George Sand auf ihren Flügeln sich erhoben.

Er hat nie an seiner erstaunlichen Begabung gezweifelt; ein Selbstvertrauen, das dem Talente entsprach, das sich als naive Großsprecherei, aber nie als kleinliche Eitelkeit äußern konnte, trug ihn durch die Jahre der ersten Anstrengungen hindurch, und in den Augenblicken des Mißmuts, der Entmutigung, die in keinem Künstlerleben fehlen, wurde er, wie seine Briefe ahnen lassen, von treuer heimlicher Liebe getröstet und beglückt. Eine Frau, deren Namen er seinen Freunden niemals nannte und von der er immer nur mit der höchsten Verehrung wie von einem „Engel", einer „sittlichen Sonne" spricht, die ihm mehr war „als eine Mutter, mehr als eine Freundin, mehr als ein Geschöpf dem andern sein kann", hielt ihn durch Wort und That, durch aufopfernde Hingebung in allen Stürmen seiner Existenz aufrecht. Er hatte, scheint es, sie schon 1822 kennen gelernt, und zwölf Jahre hindurch (sie stirbt 1837) hat sie, wie er kurz vor ihrem Tode schreibt, es verstanden, „der Geselligkeit, der Familie, den Pflichten, allen Hemmnissen des Pariser Lebens" alltäglich zwei Stunden zu rauben, um sie, ohne daß jemand davon wußte, mit ihm zu verbringen.[1] Balzac, der im Loben immer überschwenglich ist, muß sich in der Liebe notwendigerweise in starken Ausdrücken ergehen; was aber Beachtung verdient, ist die hier bei dem sonst als cynisch und sinnlich verschrieenen Manne erscheinende Zartheit der Gefühle, die einer Anbetung ähnliche Bewunderung und Dankbarkeit, welche die Form der wahren Liebe bei ihm ist.

[1] Ihr Name war Madame de Berny. Man sehe: Balzac, Correspondance. Lettres à Louise, I und XXII. Die Briefe an seine Mutter, Januar 1836, und an Madame Hanska, Oktober 1836, zeigen deutlich, daß die Ungenannte, von der er an jene Dame schreibt, Madame de Berny war.

XIII.

Balzacs erstes Vorbild ist, wie schon berührt, ein Dichter gewesen, an den bei ihm gewiß niemand gedacht hat und dem er zur Zeit seiner Reife unendlich fern steht, nämlich Walter Scott.

Er war aber ein allzu moderner Geist, um an dem historischen Genre festhalten zu können. Er hatte nach keinem entfernten Jahrhundert Heimweh, hatte einen ungeheuren Schatz von Beobachtungen gesammelt und suchte unwillkürlich solche Stoffe, wo er dieselben am leichtesten und besten verwerten konnte. Er fühlte, ohne sich dessen klar bewußt zu sein, daß der Autor des geschichtlichen Romans entweder einfach die Modelle, welche ihm seine Umgebung darbietet, in alte Kostüme stecken, oder mit Gewalt die Psychologie, die er aus Beobachtung kennt, zu einem primitiveren Standpunkt zurückschrauben müsse, ein schwieriges Experiment, dem zum Trotz die dichterische Schilderung vergangener Zeiten fast immer nur die Sitten oder wenigstens die Ansichten der Zeitgenossen darstellte. Er war nicht geschaffen, in alten Chroniken mühsame Gelehrsamkeit zu sammeln, sondern unter dem freien Himmel, auf dem Terrain der Gegenwart, seine Studien zu machen und Studienköpfe zu zeichnen.

„Die Physiologie der Ehe", das erste Aufsehen erregende Werk Balzacs, gab auf das unschuldige Buch Brillat-Savarins „La physiologie du goût" anspielend oder daran anknüpfend, eine halbwegs lustige, fast wissenschaftliche, immerhin jedoch brutale Analyse der geselligen Einrichtung, die in der französischen Litteratur seit unvordenklichen Zeiten als Zielscheibe des Witzes, als Gegenstand der

ironischen Huldigung und schonungslosen Untersuchung, kurz als offene Wunde der Gesellschaft behandelt ward, und die hier als tragikomische soziale Notwendigkeit nicht so sehr an und für sich verteidigt, als gegen die derselben drohenden Gefahren, die auflösenden Elemente, Launen und Leidenschaften, durch gute Ratschläge geschützt wird. Die Ehe ist Balzac besonders als das Schlachtfeld zweier Egoismen interessant; durch die grenzenlose Welt der Sympathien und Antipathien, die das Gebiet der Ehe ausmacht, stürzt er sich mit der Rücksichtslosigkeit eines wilden Ebers; er durchwühlt und beschnüffelt Alles. Die französische Ehe ist immer eine ziemlich äußerliche Einrichtung gewesen; kein Wunder, daß Balzac vor ihren Mysterien keine Ehrfurcht hegt. Er spricht sich über dieselben mit Molièrescher Derbheit aus; doch zeigt er sich schon hier in dieser frühen Schrift weit weniger frisch, weit pessimistischer und weit materialistischer als Molière. Das Buch ist voll guten, wenn auch groben Witzes, voll lustiger Anekdoten, oft reizend durch den Gegensatz, den der Professoren- und Beichtvater-Ton des jugendlichen Doktors der ehelichen Wissenschaft mit dem verfänglichen Inhalt bildet; aber es ist trotz alledem in erster Linie ein Werk der frühen Enttäuschung und ganz gewiß für die große Mehrzahl der Frauen ein widerliches Werk. Nichts von dem, was in Balzac von hochherziger und edler Gesinnung war, ist hier zu Worte gekommen; nur seine Begabung für die rücksichtslose Analyse glänzt. Es ist aber, als ob dies Buch, in dem die Ader seines Talents sich öffnete, ihn für lange, lange Zeit von allem bösen Blut befreit habe. Von jetzt an läutert sich seine Weltanschauung, oder richtiger, sie teilt sich in eine ernsthafte und in eine scherzhafte; was in der „Physiologie du mariage“ noch in ein unerquickliches Ganzes zusammengeronnen war, die ernste Auffassung des Menschenlebens und die sinnlich-cynische Betrachtung desselben, sondert sich von einander ab, wie Trauer- und Schauspiel. In demselben Jahr, 1831, schreibt er seinen ersten philosophischen Roman „La Peau de Chagrin“, der

ſeinen Ruf als Dichter begründete, und beginnt mit „La belle Impéria“ die lange Reihe ſeiner „Contes drôlatiques“, d. h. eine Sammlung Novellen in dem Stil der freieſten „Contes“ der Renaiſſancezeit, die mit den Novellen Boccaccio's und der Königin Marguerite, mit den Anekdoten Brantôme's geiſtig verwandt und ſprachlich am nächſten von Rabelais inſpiriert iſt. In moderner Form würden dieſe Erzählungen platt und ſchmutzig erſcheinen, durch die wunderbare, naiv-altertümliche Sprache, die in noch höherem Grade als die ſtrengſte metriſche Form den Inhalt künſtleriſch adelt, ſind dieſe Apotheoſen des körperlichen Lebens echte Kunſtwerke geworden, heiter wie die Scherze eines jener weltlich geſinnten, fröhlichen Mönche, die in den Volkslegenden aller Länder verherrlicht werden.

In einem der meiſterhaft geſchriebenen Prologe dieſer Novellenſammlungen erzählt der Verfaſſer, daß, als er in den Jahren der Jugend ſeine Axt, das heißt ſeine Erbſchaft verloren hatte und ſich völlig entblößt fand, er wie der Holzhauer in dem Prologe zu dem Buche ſeines lieben Meiſters Rabelais zum Himmel geſchrieen habe, in der Hoffnung, von dem edlen Herrn dort oben erhört zu werden und eine andere Axt zu erhalten. Da wurde ihm durch Merkur ein Schreibzeug zugeworfen, auf welchem die drei Buchſtaben „AVE“ graviert waren. Er drehte und wendete ſo lange das himmliſche Geſchenk, bis er die Worte von rückwärts „EVA“ las. Was war aber Eva? was anders als alle Frauen in einer? Alſo war durch eine göttliche Stimme dem Autor geſagt: „Denke an die Frau, die Frau wird deinen Kummer heilen, deine Jagdtaſche füllen, ſie iſt dein Gut, dein Eigentum. Ave, ſei gegrüßt! Eva, o Frau!“ Das hieß, es gelte für ihn, durch tolle und amüſante Liebesgeſchichten ein Lächeln der vorurteilsfreien Leſer zu gewinnen. Und das iſt ihm gelungen. Nie hat ſein Stil einen ſolchen Glanz und eine ſolche Begeiſterung erreicht; Rubens hat nicht kühnere und reichere Farben und keine ſo herkuliſche Heiterkeit in ſeinen Darſtellungen dreiſter Faunen und betrunkener Bacchantinnen.

Von keinem Meister der Sprache wird hier seine sprachliche Kunst übertroffen.[1]

„La Peau de Chagrin" ist Balzacs erster dichterischer Waffengang mit der Wirklichkeit seines Zeitalters; es ist ein buntes, lebhaftes, keimenreiches Buch, das so zu sagen anticipando durch große einheitliche Symbole jenes umfassende Bild der modernen Gesellschaft zu geben versucht, welches erst die Gesamtheit der Werke Balzacs annähernd darstellen sollte. In eine wunderbare phantastische Beleuchtung gerückt erscheinen hier die Extreme des modernen Lebens, das Spielhaus und das Boudoir der Modedame, die Zelle des Gelehrten und der Luxus des Reichen, die sehnsuchtsvolle und hoffnungslose Armut des jungen Talents, das sich von der Fülle der irdischen Güter ausgeschlossen sieht, die Orgien der Journalisten

[1] Man lese z. B. das folgende Fragment einer Apostrophe an die Muse, in der Freude über die Vollendung eines neuen Bündels Novellen geschrieben:

„Lachende Dirne, wenn du immer frisch und jung bleiben willst, so weine nie mehr! Denke lieber daran, Fliegen ohne Bügel zu reiten, deine chamäleonischen Chimären mit schönen Wolken aufzuzäumen, die Pferde der Wirklichkeit in regenbogenfarbige Gestalten zu verwandeln, welche Decken aus karmoisinroten Träumen und statt des Stangengebisses dunkelblaue Flügel haben. Bei dem Körper und dem Blut, bei dem Rauchfaß und dem Siegel, bei dem Buch und dem Degen, dem Lumpen und dem Gold, bei dem Ton und der Farbe, wenn du in jene Elegien-Höhle zurückkehrst, wo die Eunuchen garstige Frauenzimmer für blödsinnige Sultane anwerben, so fluche ich dir, lasse dich Liebkosungen und Liebe entbehren, lasse dich . . .

Bruff! Da sitzt sie hoch zu Roß auf einem Sonnenstrahl, von einem Dutzend Erzählungen begleitet, die vor Lachen in luftige Meteore bersten! Sie spiegelt sich in ihren Prismen, so derb, so hoch, so kühn, so widersinnig, widerspenstig, wider alles eilend, daß man sie seit lange und genau kennen muß, um ihrem Sirenenschwanz mit den Silberfacetten, der bei den Ränken dieser neuen Scherze hin und her wedelt, zu folgen. So wahr Gott lebt! Sie hat sich hineingestürzt wie ein Hundert losgelassener Schuljungen zur Vesperzeit über eine Brombeerhecke herfällt. Zum Teufel der Magister! Das Dutzend ist vollendet! Feierabend! Her zu mir, Kameraden!"

Es ist nur billig, zu gestehen, daß es kaum in den sämmtlichen „Contes drôlatiques" ein zweites so langes Stück giebt, das sich zitieren oder laut vorlesen ließe.

und Courtiſanen, endlich in den weiblichen Hauptgeſtalten der Kontraſt von Welt und Herz. Die Schilderungen ſind mit breitem Pinſel gemalt; das Ganze beſteht aus wenigen an einander gereihten farbenſchillernden Tableaux, es iſt mehr Philoſophie und Symbolik als individuelle Geſtaltungskraft darin. Dem armen jungen Helden, der im Begriff ſteht, Selbſtmord zu begehen, wird von einem uralten Trödler ein Stück Eſelsfell geſchenkt, welches weder Feuer noch Eiſen zerſtören kann. Dem Beſitzer, deſſen Leben von dem Beſtand des Felles abhängig wird, ſichert es die Erfüllung jedes Wunſches, aber für jeden erfüllten Wunſch wird es um einige Linien verkleinert. Die Überredungskunſt einer außerordentlichen Phantaſie hat es vermocht, das Übernatürliche in dieſem tiefſinnigen Symbol glaubhaft zu machen; Balzac hat es verſtanden, dem Phantaſtiſchen eine Form zu geben, in welcher es mit den Elementen der modernen Wirklichkeit ſich noch vermiſchen kann. Die Lampe Aladdin's thut, wenn ſie gerieben wird, unmittelbar Wunder, ſie erſetzt (ſelbſt bei Oehlenſchläger) die natürliche Kauſalität — anders das Chagrinfell; es richtet nichts aus, es ſichert nur den Erfolg und zieht ſich dabei immer mehr zuſammen, ſchwindet immer mehr; es ſcheint aus dem Grundſtoffe gemacht, aus dem unſer Leben beſteht. „Der Menſch," ſagt Balzac, „erſchöpft ſich in zwei inſtinktiven Handlungen, durch welche die Quellen ſeiner Exiſtenz verſiegen. Zwei Verben drücken alle Formen aus, welche dieſe zwei Urſachen ſeines Todes annehmen, Wollen und Können. Das Wollen brennt uns aus und das Können vernichtet uns." Das heißt: Wir ſterben zuletzt, weil wir uns täglich töten. Das Fell wird, ebenſo wie wir, durch Wollen und Können vernichtet. Mit wirklicher Tiefe zeigt das Buch durch die energiſche Darſtellung des Grundtriebs der ganzen Generation, aus der Fülle und über alle Maßen das Leben empfinden zu wollen, welche Leere in der Befriedigung gähnt, und wie der Tod aus der Erfüllung der Begierden hervortritt. Jugendlich, fruchtbar, gedankenreich und abſtrakt-melancholiſch wie

alle Bücher, die ein Genie vor der Detailerfahrung schreibt, machte „La Peau de Chagrin“ auch außerhalb der Grenzen Frankreichs Aufsehen. Goethe las es noch in seinem letzten Lebensjahre. Bei Riemer (der naiv genug Victor Hugo für den Verfasser hält) sagt Goethe am 11. Oktober 1831: „Ich las „La Peau de Chagrin“ weiter. Es ist ein vortreffliches Werk neuester Art, welches sich jedoch dadurch auszeichnet, daß es sich zwischen dem Unmöglichen und Unerträglichen mit Geschmack hin und her bewegt und das Wunderbare als Mittel, die merkwürdigsten Gesinnungen und Vorkommenheiten vorzuführen, sehr konsequent zu brauchen weiß; worüber sich im Einzelnen viel Gutes würde sagen lassen.“ In einem Brief vom 17. November 1831 schreibt er ferner über „La Peau de Chagrin“: „Das Produkt eines ganz vorzüglichen Geistes deutet auf ein nicht zu heilendes Grundverderbnis der Nation, welches immer tiefer um sich greifen würde, wenn nicht die Departements, die jetzt nicht lesen und schreiben können, sie dereinst wieder herstellen, insofern es möglich wäre.“ [1]

Das Buch enthält nicht wenig Selbstbiographisches. Aus eigener Erfahrung kannte Balzac die Empfindungen des armen Jünglings, der von seiner Mansarde aus in seinem einzigen Paar weißseidener Strümpfe und eleganter Schuhe über die schmutzigen Steine balanzierend sich zum Balle begiebt, in tötlicher Angst, von einem vorüberrollenden Wagen bespritzt und dadurch des Anblicks der Geliebten beraubt zu werden. Interessanter ist jedoch die Summe innerer Erfahrung, die in dem Werke niedergelegt ist und die sich folgendermaßen ziehen läßt: Die Gesellschaft verabscheut Unglück und Schmerz — sie fürchtet sie wie ansteckende Krankheiten. Wie majestätisch auch ein Unglück sei, die Gesellschaft versteht es zu verringern, es durch ein Epigramm ein wenig lächerlich zu machen; nie hat sie mit dem gefallenen Gladiator Mitleid. Kurz,

[1] Goethe-Jahrbuch 1880. S. 289.

die Geſellſchaft erſcheint Balzac gleich von Anfang an von jeder höheren religiöſen oder moraliſchen Idee verlaſſen; ſie läßt die Alten, die Armen, die Kranken allein, ſie huldigt dem Erfolg, der Stärke, dem Gelde, ſie verträgt kein Unglück, aus dem ſie nicht einen Vorteil oder Nutzen ziehen kann. Ihre Deviſe iſt: Tod dem Schwachen!

Vor Balzac hatte der Roman weſentlich ein einziges Gefühl, die Liebe, zum Gegenſtande gehabt. Er ſah mit ſeinem genialen Blick, daß durchaus nicht die Liebe, ſondern vielmehr das Geld die Gottheit der Zeitgenoſſen war. Deswegen iſt das Geld oder vielmehr der Mangel an Geld, das Bedürfnis des Geldes, in ſeinen Büchern die Angel der Geſellſchaft. Dieſer Griff war kühn und neu. In einem Roman, in der Poeſie mit völliger Genauigkeit die Einnahmen und Ausgaben der Perſonen anzugeben, überhaupt von dem Gelde als einer Hauptſache zu ſprechen, das war unerhört, proſaiſch, roh; denn es iſt immer roh, das zu ſagen, was alle meinen oder denken, und was man deswegen bisher zu verhehlen oder zu leugnen einig war, vor allem in einer Kunſt, die oft genug als die der ſchönen Lüge aufgefaßt worden.

XIV.

Doch Balzac war noch jung; auch seine so früh enttäuschte Dichterseele hatte ihren Frühling; auch er fühlte den Beruf, die Liebe und das Weib zu dem Mittelpunkt einer Reihe von Romanen zu machen. Er behandelte das alte Thema mit einer Ursprünglichkeit, die es völlig neu erklingen ließ, und die Erzählungen, in welchen er es mit dem größten Erfolg variierte, bilden in seinen Werken eine Gruppe für sich.

Es war nicht die Schönheit, am wenigsten die plastische Schönheit, der er in dem Weibe huldigte. Er empfand überhaupt die Schönheit nicht am lebhaftesten durch das Medium der Kunst. Schon hierdurch unterscheidet er sich von einer nicht geringen Zahl seiner Zeitgenossen. Ein großer Teil der romantischen Dichtung sowohl in Deutschland und im Norden, wie in Frankreich hatte ja die Kunst zum Gegenstande. Ein in solchem Grade kunstliebender Dichter wie Gautier (bald das Haupt einer ganzen Schule) wurde z. B. durch seine Liebe zur Kunst an der Erkenntnis der Wirklichkeit gehindert. Er hat selbst erzählt, wie enttäuscht er sich fühlte, als er zum ersten Mal in Rioults Atelier nach einem weiblichen Modell malen sollte, obwohl das Modell schön, seine Linien elegant und rein waren. „Ich habe immer", gesteht er, „die Statue dem Weib und den Marmor der Haut vorgezogen." Vielsagende Worte! Man denke sich Gautier und Balzac zusammen in dem Antikenmuseum des Louvre, im Allerheiligsten, wo die Venus von Milo in einsamer Majestät strahlend steht. Dem plastischen Dichter wird aus dem

Marmor die ſchönſte Hymne der griechiſchen Kunſt auf die Vollkommenheit der menſchlichen Form ertönen, und er wird Paris darüber vergeſſen. Balzac dagegen vergißt die Statue, die er zu betrachten im Begriff ſteht, über einer nach der Mode der damaligen Zeit gekleideten Pariſerin, die mit ihrem Longſhawl, der vom Halſe bis zu den Hacken keine Falte ſchlägt, mit ihrem koketten Hut, ihren feinen, die Hand modellierenden, Handſchuhen vor der Göttin ſtehen geblieben iſt. Er verſteht mit einem Blick all die kleinen Kunſtgriffe ihrer Toilette, deren Geheimniſſe vor ihm keine ſind.

Das iſt der erſte Zug: ganz und gar nichts von den Mythologien und Traditionen der Vorzeit ſtellt ſich zwiſchen ihn und die zeitgenöſſiſche Frau. Er ſtudierte keine Statue, betete keine Göttin an, hegte keinen Kultus der reinen Schönheit, ſondern faßte die Frau auf, wie ſie damals ſtand und ging, mit ihren Kleidern und Shawls, Handſchuhen und Hüten, Launen und Tugenden, Verſuchungen und Fehlern, Nerven und Leidenſchaften, mit allen Spuren der Unnatur, der Ermüdung und der Kränklichkeit. Er liebt ſie, wie ſie iſt. Und er begnügt ſich, um ſie zu ſtudieren, nicht damit, ſie im Vorbeigehen zu beobachten; ſein Blick dringt bis in das Boudoir, bis in den Alkoven; er begnügt ſich auch nicht damit, ihre Seele zu erforſchen; er forſcht nach den phyſiologiſchen Gründen der ſeeliſchen Zuſtände, nach Frauenleiden und Frauenkrankheiten. Das ganze ſtumme Elend des ſchwachen und duldenden Geſchlechts wird mehr als angedeutet.

Der zweite Zug iſt dieſer: Balzac ſtellt als Gegenſtand der Liebe nicht das junge Mädchen, nicht einmal die ganz junge Frau dar; der Haupttypus ſeiner Frauengeſtalten iſt der, den man nach ſeinem Roman „die Frau von dreißig Jahren“ genannt hat. Es bedurfte eines genialen Dichters, um die einfache Wahrheit zu entdecken und auszuſprechen, daß in dem nördlichen Klima Frankreichs das weibliche Geſchlecht mit achtzehn Jahren weder körperlich noch geiſtig ſeine höchſte Blüte hat. Er ſchilderte die Frau, die ſchon

die erſte Jugend hinter ſich hat, die ſchon tiefer und reicher fühlt und denkt, die ſchon Enttäuſchungen erlitten hat und dennoch einer ganzen Leidenſchaft fähig iſt. Sie iſt ſchon von dem Leben gebrandmarkt: hier ein ſchmerzlicher Zug, da eine Runzel; der Wurm hat an der üppigen Frucht genagt, aber ſie wirkt noch mit der vollen Allmacht ihres Geſchlechts. Sie iſt ſchwermütig, ſie hat gelitten, ſie hat genoſſen, ſie iſt unverſtanden oder vereinſamt, oft getäuſcht, noch immer erwartend, fähig, die tiefen, glühenden Leidenſchaften einzuflößen, die in dem Mitleid wurzeln. Und eigentümlich genug, ſie wird nie von dem Standpunkt des gleichaltrigen Mannes aus betrachtet; nein, ſie wird ſo aufgefaßt und ſo geſchildert, wie ein beträchtlich jüngerer, noch von dem Leben wenig belehrter Mann ſie von ſeinem Standpunkte aus auffaſſen muß. Die friſche Empfindung, die brennende Begierde, die naive Begeiſterung, das unbewußte Idealiſieren einer jugendlichen Erotik legt eine Glorie um die nicht mehr ganz friſche Stirn, verſchönert, vergöttlicht, verjüngt die noch immer anziehende und mit allen Grazien der Feinheit, der Erfahrung, des weiblichen Ernſtes und der echten Leidenſchaft ausgeſtattete Frau.[1] Idealiſtiſch (wie in den zum Vergleich ſich bietenden Erzählungen von George Sand) iſt die Darſtellung nie; denn nichts iſt verſchwiegen von dem, was die Frauen, wenn ſie von ihrem eigenen Geſchlechte ſprechen, zu verſchweigen pflegen und was auch jene genialſte Darſtellerin bei den Frauengeſtalten, für die ſie Sympathie erregen will, übergeht. Für George Sand iſt die Frau vor allem ein moraliſches Weſen, eine Seele; für Balzac eine phyſiologiſch-pſychologiſche Thatſache und deswegen bei ihm weder körperlich noch geiſtig ohne Makel. Seine Idealiſierung der Geſtalt iſt entweder rein äußerlich (das Idealiſierende der Beleuchtung, der

[1] Man leſe beſonders „Le Message“, „La Grenadière“, „La femme abandonnée“, „La grande Bretèche“, „Madame Firmiani“ und „La femme de trente ans“, eine Sammlung urſprünglich nicht zuſammengehörender Studien.

erotiſchen Situation z. B.), oder es iſt die Leidenſchaft der dargeſtellten Perſönlichkeit, welche, immer nur für eine Zeit, alles andere und frühere annulliert oder verklärt und ſo durchſcheinend idealiſiert. Die Liebe der Gattin, die Mutterliebe, die ſchüchterne Neigung des jungen Mädchens wird zu dieſer Zeit von Balzac mit gleicher Meiſterſchaft wie die freie Erotik der liebenden Geliebten geſchildert.

Die franzöſiſche Frau tritt bei ihm in vier verſchiedenen Epochen der Geſchichte hervor.

Zuerſt in der Revolutionszeit. In einem kleinen Meiſterwerk „Le Réquisitionnaire“, eine von den wenigen ſeiner Erzählungen, die nicht nur als Sitten- und Herzensgemälde, ſondern auch durch die vollendet novelliſtiſche Form der Handlung glänzen, behandelt er auf dem Hintergrund der Schreckenszeit die Liebe einer Mutter zu dem Sohne. Die abgeſchiedene kleine Stadt, der eigentümliche Salon Madame de Dey's ſind mit wenigen Strichen gemalt. Die Furcht um das Leben des zum Tode verurteilten Sohnes; die Erwartung, ihn als Einquartierung kommen zu ſehen; die von Stunde zu Stunde bis in die ſpäte Nachtzeit geſteigerte Spannung des Wartens; die anſcheinend geheimnisvolle Ankunft des jungen Soldaten, der in das ſorgfältig für ihn bereitete Zimmer ungeſehen von den Gäſten des Hauſes hinaufgeführt wird; die verzweifelte Unruhe und tolle Freude der Mutter, die ſeine Schritte über ſich hört und, um ſich nicht zu verraten, ihr Geſpräch im Salon fortführen muß, endlich ihr Hineinſtürzen ins Zimmer und die fürchterliche Entdeckung, daß der Ankömmling ein Anderer, ein wirklicher Rekrut iſt — alles dies, auf einen Bogen zuſammengedrängt, iſt mit unvergleichlicher Macht und Wahrheit ausgeführt.

Demnächſt hat Balzac die Frauen unter der Herrſchaft Napoleons geſchildert.

Der Hintergrund iſt hier die ungeheure Entfaltung militäriſcher Pracht, die Atmoſphäre iſt die Glut der Bewunderung, welche den ſiegreichen Kriegern von den Frauen entgegengebracht wurde, die

rückſichtsloſe und genußſüchtige Haſt des Lebens zu einer Zeit, wo das junge Weib „zwiſchen einem erſten und einem fünften Bulletin der Großen Armee nach einander Braut, Gattin, Mutter und Witwe ſein konnte," und wo die Ausſicht auf ein nahes Witwentum oder eine Dotation oder einen unſterblichen Namen die Frauen leichtſinniger und die Offiziere verführeriſcher machte. Die Revue in dem Tuilerienhof 1813, welche die Einleitung zu „La femme de trente ans" bildet, und die Abendgeſellſchaft zur Zeit des Sieges bei Wagram, die in „La Paix du ménage" den Leſern vorgeführt iſt, malen eine Epoche und einen Frauentypus.

Doch ſein wahres Gebiet, wo ſeine Typen von Frauen und Frauenliebe ſeine Beobachtungsgabe am ſchärfſten zeigen, erreicht Balzac erſt in den Darſtellungen aus der Reſtaurationszeit. So unerſchrocken auch ſein Auge und ſo hart ſeine Hände waren, ſo ſehr er auch geſchaffen war, die nüchterne und korrumpierte Periode der bürgerlichen Herrſchaft zu ſchildern, er war doch immer Poet genug, um unter der proſaiſchen Plutokratie des Julikönigtums nach dem verſchwundenen Zeitalter der Eleganz und der freieren, heitereren Sitte der Reſtauration mit einer gewiſſen Wehmut zurück zu blicken. Die Reſtaurationszeit war noch ariſtokratiſch geweſen, und Balzac, der ſich ſelbſt, wenn auch mit Unrecht, zu dem Adel rechnete, hegte eine nicht geringe Verehrung vor der Ariſtokratie; die vornehm geborene und erzogene ſchöne Frau ſchien ihm die Blüte der Menſchheit. Gewiß gehört er der Generation an, die für Napoleon ſchwärmte, deſſen Name denn auch auf jeder zweiten oder dritten Seite bei ihm vorkommt. Er träumte (wie Victor Hugo) davon, in der Litteratur mit der Weltherrſchaft des Kaiſers zu wetteifern; hatte er doch in ſeinem Arbeitszimmer eine Statuette Napoleons ſtehen, auf deren Degenſcheide er geſchrieben hatte: „Was er mit dem Schwerte erkämpft hat, werde ich mit der Feder erobern"; aber mit all ſeinen Träumen, ſeinen Schwächen, ſeinen verfeinerten und eitlen Neigungen gehörte er doch dem legitimen Königtum an, deſſen Zeit außerdem die

Zeit ſeiner Jugend war und als ſolche mit wärmeren Gefühlen umfaßt wurde. Während der Epoche der altfranzöſiſchen Traditionen und der vergoldeten Staatskaroſſen waren, von dem herrſchenden Klerikalismus unangefochten, in den höheren Kreiſen freie Anſichten und humane Sitten gepflegt worden; ſie verſchwanden mit der Thronbeſteigung des Geldbeutels. Das geſellige Leben, das die Hauptſtadt des guten Tons ſo berühmt gemacht hatte, ſtarb hin. Kein Wunder alſo, daß Balzac die ſchönen Sünderinnen des Faubourg St. Germain mit zarter Hand und ſchmeichelnden Farben malte. Wohl war die ſchöne Delphine de Girardin, die anmutige Dichterin und Schöpferin des originellen Pariſer Feuilletons, die einen vielbeſuchten Salon hatte, ihm wie Hugo und Gautier eine treue und kluge Freundin; aber mehr als von ihr hat er für ſein Dichten gewiß von jenen zwei Herzoginnen gelernt, die ihm die Größe der Kaiſerzeit und den Glanz des heiteren und feinen alten Régimes perſonifizierten, und denen er ſchon zu Anfang ſeiner Laufbahn nahe trat: von Madame Junot, der Herzogin von Abrantes, der er litterariſch behülflich war, und von der Herzogin von Caſtries, die ihm zuerſt anonym ihr Intereſſe für ſeine ſchriftſtelleriſche Wirkſamkeit mitteilte und an die ihn eine Zeit lang eine nicht erwiderte Leidenſchaft feſſelte. Sie kommt in ſeiner Romanfolge „Histoire des Treize“ unter dem Namen der Herzogin de Langeais vor.

An die Geſellſchaft des Julikönigtums, die Frauen und die Paſſionen derſelben rührt Balzac ſelbſtverſtändlich in den erſten der Dreißiger Jahre noch nicht. Das geſchieht erſt ſpäter. Man kann ziemlich durchgehend die Beobachtung machen, daß er dem neuen Stoff gegenüber und überhaupt mit den reiferen Jahren ſtrenger und ſchwärzer ſieht. Der Frühlingshauch iſt verſchwunden. In vielen Büchern iſt noch immer die Frau und die Liebe der Mittelpunkt. Aber die Neigung iſt Leidenſchaft und die Leidenſchaft Laſter geworden. Wenig uneigennützige Empfindungen und unſchuldige Sympathien; Berechnung überall, auch bei der Frau, be-

ſonders bei der Frau, und ſogar in der Liebe, noch mehr da, wo nur Surrogate für die Liebe geboten werden. Die Courtiſane drängt in vielen ſeiner Romane die Weltdame in den Hintergrund, und bisweilen findet ſich bei der erſteren weniger Eigennutz als bei der letzteren. Die Abgründe des Egoismus und des Laſters öffnen ſich vor den Augen des Leſers.

XV.

Unter den in den Jahren 1833 und 1834 erschienenen Büchern sind besonders zwei hervorzuheben, die feine und klassische Erzählung „Eugénie Grandet“ und der gewaltige, gestaltenreiche Roman „Père Goriot“. In dem erstgenannten Werke wetteifert Balzac mit Molière (L'Avare), in dem zweiten mit keinem geringeren als Shakespeare (King Lear).

„Eugénie Grandet“ giebt nicht den Maßstab für Balzacs Talent, obwohl er lange Zeit hindurch den Ehrentitel des Verfassers dieser Novelle trug. Das Buch interessierte durch die Sorgfalt und die Wahrheitstreue, mit welcher das Leben der Provinz, sowie die eigentümlichen Laster und Tugenden desselben geschildert sind; es ließ sich als Familienlektüre empfehlen, weil die Heldin ein edles und keusches junges Mädchen war; es ist jedoch besonders durch die Genialität merkwürdig, mit welcher Balzac das Laster der Habsucht und des Geizes, dem die Alten nur eine komische Seite abzugewinnen wußten, begreiflich, ja imponierend zu machen versteht. Balzac hat gezeigt, wie der Geiz, den man als lächerlichen Trieb verspottet hatte, nach und nach alle menschlichen Gefühle tötet, um fürchterlich, tyrannisch sein Medusenhaupt über die Umgebung des Geizigen zu erheben; und dennoch hat er uns zugleich den Geizigen menschlich näher gebracht. Für ihn ist der Habsüchtige nicht der Komödienspießbürger, sondern ein machtliebender Monomane, ein verhärteter Schwärmer, ein Poet, der beim Anblick des Goldes in gesättigter Begierde und doch in wilden

Träumen ſchwelgt. Er iſt ſich nur intenſiver als alle Anderen der Wahrheit bewußt, daß das Gold alle menſchlichen Kräfte und Freuden vertritt. In einer ſolchen Charakterſchilderung zeigt ſich ſchon die Stärke Balzacs, welche darin beſteht, ohne große, prahlende Sujets aufzuſuchen, mit dem Kleinen, von andern Überſehenen und Verſchmähten, eine große Wirkung zu erzielen. Symboliſch aufgefaßt iſt in „Eugénie Grandet“ die Welt nicht eng. Doch war ſie für Balzacs ſpezielle Anlagen eine zu enge.

Im „Père Goriot“ erweitert ſich das Lebensbild. Nicht ein entlegener Winkel der Provinz, ſondern das ungeheure Paris wird hier ſtudiert, wird wie ein Panorama dem Auge aufgerollt. Hier iſt nichts mehr wie in „La Peau de Chagrin“ abſtrakt und allgemein; jede Geſellſchaftsklaſſe, jede Geſtalt innerhalb derſelben iſt mit den individuellſten Zügen ausgeſtattet. Ich nannte „König Lear“; aber das Verhältnis der beiden kaltherzigen Töchter zum Vater, ſo tief es auch angelegt und empfunden iſt, macht nur im äußerlichen Sinne den Gegenſtand aus. Das wahre Sujet iſt das Eintreten des relativ unverdorbenen, aus der Provinz ankommenden Jünglings in die Pariſer Welt, ſeine gradweiſe Entdeckung der wahren Beſchaffenheit dieſer Welt, ſein Schrecken bei dieſer Entdeckung, ſein Widerſtreben, ſeine Verſuchungen, endlich ſeine ſchrittweiſe, wenn auch ſchnelle Erziehung für das Leben, das um ihn her geführt wird. Die Charakterentfaltung Raſtignacs gehört zum Tiefſten, was Balzac und überhaupt irgend ein moderner Romandichter hervorgebracht hat. Mit großer Kunſt hat Balzac es klar gelegt, wie von den verſchiedenſten Seiten, überall wo weder Heuchelei noch Naivetät die Äußerungen diktiert, dieſelbe Auffaſſung der Geſellſchaft und dieſelben Lehren dem jungen Manne entgegentreten. Seine Verwandte und Beſchützerin, die reizende und vornehme Beauſéant, ſagt ihm: „Je kälter Sie berechnen, um ſo weiter werden Sie kommen. Schlagen Sie ohne Mitleid, ſo werden Sie gefürchtet werden. Betrachten Sie Männer und Frauen

nur als Postpferde, die Sie bis zu jedem Umspannort zu Schanden fahren .... wenn Sie aber ein wahres Gefühl haben, so hüten Sie sich, es zu verraten, sonst werden Sie Ambos statt Hammer ... Finden erst die Frauen Sie geistreich, so werden die Männer es glauben, wenn Sie sie nicht aus dem Irrtum reißen ... dann werden Sie wissen, was die Gesellschaft ist — eine Versammlung von Gimpeln und Schuften. Gehören Sie weder zu den einen noch zu den andern." Und der entwichene Galeerensklave Vautrin sagt ihm: „Man muß in die Menschenmasse entweder wie eine Kanonenkugel sich Bahn brechen oder sich wie eine Pest hineinschleichen. Die Rechtlichkeit nützt zu nichts. Man beugt sich unter der Macht des Genies, man haßt es, versucht es zu verleumden, weil es nimmt ohne zu teilen, aber man beugt sich, wenn es aushält; mit einem Wort, man betet es auf den Knieen an, wenn man es nicht im Kot zu begraben vermochte ... ich wette, daß Sie in Paris nicht zwei Schritt machen können, ohne ganz teuflischen Schlichen zu begegnen ... Deshalb ist der rechtschaffene Mann der allgemeine Feind. Aber wer, glauben Sie, ist der rechtschaffene Mann? In Paris ist es der, welcher schweigt und zu teilen sich weigert."

Rastignac ist der typische junge Franzose jener Zeit; er ist wohl-, aber durchaus nicht ungewöhnlich begabt; er hat keinen anderen Idealismus als den, der auf der Unerfahrenheit seiner zwanzig Jahre beruht. Erschüttert, ergriffen durch Alles, was er täglich sieht und erlebt, fängt er an, nach den Gütern des Glücks mit immer geringerer Gewissenhaftigkeit, mit immer heftigerem Verlangen zu trachten. Wie sträubt er sich, als Vautrin zum ersten Male ihm die bekannte alte Frage vorlegt, ob er, wenn er durch den bloßen Willensakt es vermöchte, einen von ihm nie gesehenen Mandarinen in China töten würde, um die Million, die er begehrt, zu erhalten! und wie bald danach liegt der „Mandarin" schon röchelnd im Todeskampf! Er sagt sich zuerst wie Alle, daß um jeden Preis groß oder reich sein zu wollen, gleichbedeutend ist mit dem

Digitized by Google

Entſchluß, lügen, nachgeben, kriechen, ſchmeicheln, täuſchen zu wollen, und alles dies in ſtillem Einverſtändnis mit denen, die gelogen, nachgegeben, getäuſcht haben; dann entſchlägt er ſich dieſer Gedanken mit der Wendung, er wolle gar nicht denken, ſondern ſeinem Herzen folgen. Es giebt einen Moment, wo er noch zu jung iſt, um ſich Berechnungen hinzugeben, aber ſchon alt genug dazu, daß unbeſtimmte Ideen und nebelhafte Träume durch ſein Gehirn ſchießen, die — hätte man ſie chemiſch verdichten können — kein allzu reinliches Reſiduum hinterlaſſen haben würden. Sein Verhältnis zu der Weltdame, Delphine von Nucingen, der Tochter Goriots, vollendet ſeine Erziehung. Er überſchaut die Summe der kleinen und großen Miſèren, aus welchen das Leben der höheren Geſellſchaft beſteht, während er gleichzeitig von dem ſpöttiſchen Cynismus Vautrins bearbeitet wird. „Noch zwei oder drei hochpolitiſche Reflexionen," ſagt Vautrin, „und Sie ſehen die Welt wie ſie iſt. Der bedeutende Menſch, wenn er nur ab und zu einige kleine Tugendſcenen ſpielt, befriedigt jede ſeiner Launen unter dem Beifallsdonner der Einfallspinſel im Parterre .... Ich erlaube Ihnen gern, mich noch heute zu verachten, da Sie mich doch ſpäter lieben werden. Sie werden in mir jene klaffenden Abgründe, jene großen konzentrierten Gefühle finden, welche die Dummköpfe Laſter nennen, niemals aber werden Sie mich feige noch undankbar finden." Seine Augen ſind geöffnet, und zwar für das ganze Scheingepräge der Umgebung; er ſieht, wie die Sitten und Geſetze den Frechen nur Schirmbretter ſind, hinter denen ihr Handeln frei iſt. Wohin er ſchaut, nur: Scheinwürde, Scheinliebe, Scheingüte, Scheinehen. Mit ſeltener Gewalt hat Balzac dieſen Moment in dem Leben jedes begabten Jünglings geſchildert, wo beim Anblick des Weltgetriebes das Herz ihm ſchwillt und ſo ſonderbar ſchwer wird, daß ihm zu Mute iſt, als trage er einen Brunnen voll Verachtung in ſeinem Herzen. „Während er ſich auszog, gab er ſich den traurigſten, den entmutigendſten Erwägungen hin. Ihm erſchien die Geſellſchaft wie

ein Ocean von Kot, worin der, welcher nur den Fuß hineintaucht, bis zum Halſe verſinken müſſe. Es werden dort nur kleinliche Verbrechen begangen, ſagte er ſich. Vautrin iſt größer.“ Dann, zuletzt, nachdem er den Schlund dieſer Hölle durchmeſſen hat, richtet er ſich wohnlich in ihr ein und bereitet ſich vor, zu den Spitzen der Geſellſchaft, zu dem Miniſterpoſten, als deſſen Inhaber wir ihn in ſpäteren Romanen wiedertreffen, aufzuſteigen.

Faſt alle Vorzüge Balzacs ſind in dieſem groß angelegten Werke der von ihm geſchilderten Perſönlichkeit Raſtignacs zu gute gekommen. Seine animaliſche Lebhaftigkeit, ſeine unerſchöpfliche, ſchneidende Suada ſtimmen wunderbar zu der Ausdrucksweiſe, welche für die ganze vulgäre, verlumpte, plumpwitzige und doch geniale Tiſchgeſellſchaft in der Penſion Vauquer die natürliche iſt. Es kommen faſt gar keine edlen Geſtalten vor und es iſt folglich wenig Anlaß da, ſich einem geſchmackloſen Pathos hinzugeben, dagegen hat der Leſer unaufhörlich Gelegenheit, ſich an der Feſtigkeit des Auges und der Hand zu erfreuen, mit der Balzac die Seele eines Verbrechers, einer Koketten, eines Geldmannes, einer alten neidiſchen Jungfer zerlegt. Der alte, von den Töchtern verleugnete und vergeſſene Vater, nach dem das Buch ſeinen Namen hat, iſt freilich eine nicht ganz gelungene Geſtalt. Er iſt ein Opfer, und Balzac entwickelt den Geopferten gegenüber immer eine übertriebene, maßloſe Sentimentalität. Er iſt z. B. geſchmacklos genug, Goriot „ce Christ de la paternité“ zu nennen. Er giebt außerdem der Liebe Goriots zu den Töchtern (wie in „Le Réquisitionnaire“ der Liebe der Mutter zum Sohn) einen ſo ſinnlichen Charakter, daß ſie uns in ihrer Hyſterie faſt anwidert.[1] Aber doch hat dadurch, daß dieſer alte verlaſſene Mann, deſſen Herz die eigenen Töchter mit Füßen treten, in den Mittelpunkt des Buches geſtellt iſt, alles eine Einheit und Feſtigkeit der Kompoſition gewonnen, die überaus

[1] „Mon Dieu! pleurer, elle a pleuré? — La tête sur mon gilet, dit Eugéne. — Oh, donnez le moi, dit le père Goriot.“

wohlthuend wirkt. Wie ein Epigramm ſpitzt ſich die ganze Juvenaliſche Satire über die Geſellſchaft zu, als Delphine den ſterbenden Vater nicht beſuchen will, weil ſie, um geſellſchaftlich eine Stufe zu erſteigen, durchaus die ſo lange vergeblich erhoffte Einladung benutzen und auf dem Ball der vornehmen Madame Beauſéant erſcheinen will — ein Ball, zu welchem „tout Paris“ ſich drängt, nur um mit grauſamer Neugierde in den Mienen der Wirtin die Qual zu leſen, welche die Nachricht von der Verlobung ihres treuloſen Geliebten, die man ihr erſt am ſelben Morgen mitgeteilt, derſelben bereitet. Wir folgen Delphine, wie ſie in ihrer Equipage an der Seite Raſtignacs zum Balle fährt. Der junge Mann, der es fühlt, daß ſie imſtande wäre, über die Leiche ihres Vaters zu ſchreiten, um ſich auf dieſem Balle zu zeigen, der aber nicht mehr die Kraft hat, mit ihr zu brechen, ja nicht einmal den Mut, ihr durch Vorwürfe zu mißfallen, kann es doch nicht laſſen, ihr den traurigen Zuſtand dieſes ihres Vaters mit ein paar Worten zu ſchildern. Die Thränen treten ihr in die Augen. „Ich werde häßlich werden“, dachte ſie, und ihre Thränen trockneten. — „Ich will morgen meinen Vater pflegen, ich will von ſeinem Bette nicht weichen“, ſagte ſie. Und ſie meint, was ſie ſagt; ſie iſt nicht böſe, nicht einmal ſchlecht, aber ſie iſt ein lebendiges Bild der geſellſchaftlichen Disharmonien, unadlig geboren, reich, ihres Reichtums durch eine ſchlechte Ehe beraubt, genußſüchtig, leer, ehrgeizig. Die poetiſche Kraft und Art Balzacs reichte nicht hin, um eine Cordelia in Shakeſpeareſcher Reinheit und Einfachheit darzuſtellen, denn die Sphäre des Edlen iſt die ſeine nicht; aber er hat es verſtanden, eine Regan und eine Goneril menſchlicher und wahrer als der große Brite zu bilden.

XVI.

Eines Tages im Jahre 1836 trat Balzac in voller Erregung und Freude bei seiner Schwester ein, schwäng mit den Armbewegungen eines Tambourmajors seinen dicken Stock mit dem Karneolknopf, auf welchen er in türkischer Sprache diese Devise eines Sultans hatte gravieren lassen: „Ich bin Zerbrecher von Hindernissen!“ und rief, indem er das Akkompagnement einer Militärmusik und das Rollen von Trommeln nachahmte, in fröhlichem Tone der Familie zu: „Beglückwünscht mich, Kinder, denn ich stehe ganz einfach im Begriff ein Genie zu werden.“ Er hatte die Idee gefaßt, alle seine schon geschriebenen und noch zu schreibenden Romane unter einander zu verbinden und zu der „Comédie humaine“ zu gestalten.

Der Plan war grandios und so eigenartig, daß er in der Geschichte der sämtlichen Litteraturen noch nicht aufgetaucht war; er war eine Ausgeburt desselben systematischen Geistes, der im Anfange seiner Laufbahn Balzac zu der Idee einer die Jahrhunderte umspannenden Reihe geschichtlicher Romane inspiriert hatte, freilich ein viel interessanterer und fruchtbarerer Plan. Denn falls er gelang, wurde seinen dichterischen Erzeugnissen eine Macht der Illusion, eine solche überzeugende Kraft zu Teil, als ob sie geschichtliche Thatsachen gewesen wären; und es wurde ferner nicht nur ein kleiner Ausschnitt des Lebens, ein Stück Welt symbolisch und künstlerisch zum Spiegelbild des Ganzen erweitert, sondern das Geleistete hätte einen berechtigten Anspruch darauf erheben können, im wissenschaftlichen Sinne ein Ganzes zu sein. Dante hatte in der „Göttlichen Komödie“

die Weltanſchauung und Lebenserfahrung des Mittelalters in einen poetiſchen Brennpunkt geſammelt, ſein ehrgeiziger Nebenbuhler wollte durch zwei bis drei Tauſend lebendiger Geſtalten, die als Typen jede für ſich hunderte von ähnlichen vertraten, die vollſtändige Pſychologie aller Geſellſchaftsklaſſen ſeines Landes, und damit indirekt auch die ſeines Zeitalters, liefern.

Man kann nicht leugnen, daß das Reſultat ein ganz einziges wurde. Der Staat Balzacs hat wie der wirkliche ſeine Miniſter, ſeine obrigkeitlichen Perſonen, ſeine Generale, ſeine Finanzmänner, Gewerbtreibende, Kaufleute und Bauern. Er hat ſeine Prieſter, ſeine hauptſtädtiſchen und Land-Ärzte, ſeine Weltmänner, Modeherren, Maler, Bildhauer und Zeichner, Dichter, Schriftſteller und Journaliſten, ſeine altadeligen Familien und ſeine noblesse de robe, ſeine eitelen und verderbten wie ſeine liebenswürdigen und geopferten Frauen, ſeine genialen Schriftſtellerinnen wie ſeine provinziellen Blauſtrümpfe, ſeine alten Jungfern und ſeine Schauſpielerinnen, endlich ſein Heer von Courtiſanen. Und die Illuſion iſt überraſchend. Denn da die Perſonen aus einem der zahlreichen Romane immer in dem anderen wieder vorkommen; da wir ſie auf den verſchiedenſten Stadien ihres Lebens treffen und die Veränderungen, die mit ihnen vorgehen, beobachten können; da ſie, ſelbſt wenn ſie nicht auftreten, doch unaufhörlich in den Geſprächen der handelnden Perſonen auf die Szene gebracht werden; da die Angabe ihres Ausſehens, Anzuges, Aufenthaltsortes, ihrer täglichen Lebensweiſe und ihrer Gewohnheiten nicht nur umſtändlich und genau, ſondern zugleich ſo lebhaft iſt, daß es Einem vorkommt, als müſſe man die beſchriebene Perſönlichkeit in der beſtimmten Straße, die ſie bewohnt, oder bei jener der ganzen Roman-Ariſtokratie bekannten Dame, die ſie nachmittags zu beſuchen pflegt, finden können — ſo ſcheint es faſt unmöglich, daß all dieſe Geſtalten Hirngeſpinnſte ſein ſollten, nein, man denkt ſich unwillkürlich das Frankreich der damaligen Zeit von ihnen bevölkert.

Und zwar ganz Frankreich! Denn er hat nach und nach faſt alle die verſchiedenſten Städte und Gegenden ſeines Vaterlandes beſchrieben.[1] Weit davon entfernt, die Provinz zu verſchmähen, ſucht er ſeine Ehre darin, die Eigentümlichkeiten, die in Reſignation verlaufenden Tugenden ſowie die in der Kleinlichkeit fußenden Laſter ihres ſtagnierenden Lebens mit vertrauter Kenntnis darzuſtellen. Doch vor allem lebt in ſeinen Werken Paris, und ſein Paris iſt nicht das Paris vor vierhundert Jahren wie in „Notre-Dame de Paris“, auch nicht das ideale Paris Victor Hugos, das abſtrakte Jeruſalem des Geiſtes und der Aufklärung, ſondern die wirkliche moderne Stadt mit all ihrer Freude, ihrem Elend und ihrer Schmach, das einzige Weltwunder der modernen Zeit, das die ſieben des Altertums weit hinter ſich läßt, der große Polyp mit den hunderttauſend Armen, der Nahes und Fernes an ſich zieht, der große Krebsſchaden, der Frankreich verzehrt. Balzac zeichnet in ſeinen Werken das Paris ſeiner Zeit gleichſam in Rembrandtſchen Radierungen, mit ſeinen engen Straßen, mit ſeinem Lärm und Geſchrei, mit ſeinen Straßenrufen am frühen Morgen und ſeinen vielſtimmigen Abendchören, die er mit der unglaublichen Gewalt eines Muſikers wiedergiebt, welcher, wie die Eingeweihten der antiken Myſterien, Trommeln gegeſſen und Cymbeln getrunken hat.[2] Er kennt Alles von Paris, die Architektur ſeiner Häuſer, die Möbel ſeiner Wohnungen, die Atmoſphäre ſeiner Bureaux und Werkſtätten, die Genealogie ſeiner Vermögen, die Reihenfolge der Beſitzer ſeiner Kunſtgegenſtände, die Toiletten ſeiner

[1] Iſſoudun in „Un ménage de garçon“, Douai in „Le Recherche de l'absolu“, Alençon in „La vieille fille“, Beſançon in „Albert Savarus“, Saumur in „Eugénie Grandet“, Angoulême in „Les deux poètes“, Tours in „Le curé de Tours“, Limoges in „Le curé de village“, Sancerre in „La muse du département“ u. ſ. w.

[2] Man leſe z. B. die bewunderungswürdige Einleitung der leider ein ſo widerliches und anſtößiges Thema behandelnden Erzählung „La fille aux yeux d'or“, in welcher die Haſt, die Stimmung und der Reichtum des Pariſer Lebens mit einer Wortkunſt wiedergegeben iſt, die orcheſterartig wirkt.

Damen, die Schneiderrechnungen seiner Dandies, die Prozesse der Familien, den Gesundheitszustand, die Ernährung, die Bedürfnisse, die Wünsche aller Schichten der Bevölkerung. Er hatte die Stadt durch alle Poren eingesogen. Während die zeitgenössischen Romantiker sich immerfort aus der schwachen, nebelumhüllten Sonne von Paris, fort von seinen modernen Spießbürgern, nach Spanien, Afrika, dem Orient sehnten, war ihm keine Sonne lieber als die von Paris und kein Gegenstand als Stoff interessanter. Während man rings um ihn die Schatten einer fernen oder vergangenen Schönheit heraufzuzaubern strebte, wirkte das wirklich Häßliche so wenig abstoßend auf ihn wie die Nessel auf den Botaniker, die Schlange auf den Naturforscher oder die Krankheit auf den Arzt. An Fausts Stelle würde er gewiß niemals die altgriechische Helena aus dem Grabe beschworen haben; weit lieber hätte er nach seinem Freund Vidocq, dem einstigen Verbrecher, jetzigen Polizeipräfekten von Paris, geschickt, um sich von ihm seine Erlebnisse und Beobachtungen erzählen zu lassen.

Durch Beobachtung sammelte er eine unendliche Reihe von einzelnen Zügen, die Aufzählung all des Beobachteten jedoch wirkt in seinen Einleitungen oft ermüdend und verwirrend. Lange, lange beschreibt er bisweilen eine Häuslichkeit, eine Gestalt, ein Gesicht, ja eine Nase, und trotzdem erhält der Leser davon kein greifbares Bild, er langweilt sich vielmehr. Aber dann kommt ein Punkt, wo seine eigentümliche schöpferische, glühende Phantasie all' die dem treuen Gedächtnisse entlehnten vulgären Elemente so umbildet und verschmilzt wie Benvenuto Cellini die Teller und Löffel bei dem Guß seines Perseus. Goethe sagt von sich (Tagebuch, 26. Februar 1780): „Durch Aggregation begreife ich nichts. Aber wenn ich recht lang Holz und Stroh zusammengeschleppt habe und immer mich vergebens zu wärmen suche, wenn auch schon Kohlen darunter liegen und es überall raucht, so schlägt doch endlich die Flamme in einem Wink übers Ganze zusammen." Bei

Balzac iſt der Rauch und Qualm in den beſchreibenden Partien des fertigen Werkes noch immer ſpürbar, aber die Flamme bleibt niemals aus.

Denn er war nicht allein ein Beobachter, ſondern ein Seher. Wenn er Nachts zwiſchen 11 und 12 einem Arbeiter mit ſeiner Frau begegnete, die von dem Theater nach Hauſe gingen, ſo erluſtigte er ſich daran, Straße auf, Straße ab ihnen bis zu dem Hauſe jenſeits der äußeren Boulevards, welches ſie bewohnten, zu folgen. Während die Mutter das Kind an der Hand führte, tauſchten ſie zuerſt ihre Gedanken über das Stück aus, das ſie geſehen hatten, dann ſprachen ſie vom Gelde, das ſie am folgenden Tage ausgezahlt erhalten ſollten, und gaben es im Geſpräch auf zwanzigerlei Weiſe wieder aus; ſie wurden uneinig und verrieten im Streite ihre Charaktere, und Balzac hörte ſo eindringlich ihren Klagen über die Länge des Winters, über den Preis der Kartoffeln und über das teure Heizmaterial zu, daß er, um ſeinen energiſchen Ausdruck — in der Einleitung zu „Facino Cane“ — zu gebrauchen, „ihr Leben mitlebte, ihre Lumpen auf ſeinem Rücken fühlte und mit ſeinen Füßen in ihren löcherigen Schuhen ging.“ Ihre Wünſche, ihre Bedürfniſſe gingen in ſeine Seele über, ſie verſchmolz mit der dieſer Leute bis zu einem ſolchen Grade, daß er zuletzt neben ihnen wachend und doch wie träumend wandelte. Er teilte ihre Entrüſtung über die Werkſtattsaufſeher, die ſie tyranniſierten, über die ſchlechten Kunden, welche ſie immer wiederkommen ließen, ohne ſie zu bezahlen. In dieſem Rauſche des Gemütes legte er alle ſeine eigenen Gewohnheiten ab und wurde ein Anderer, wurde ſein Zeitalter. Die Perſonen ſeiner Werke waren ihm nicht mehr erdichtete Geſtalten, ſie lebten in ihm und für ihn; nach und nach wurden ſie ihm ſo gegenſtändlich, daß er zu ſeinen Bekannten von ihnen wie von wirklichen Perſönlichkeiten ſprach. Wenn er eine ſeiner Reiſen nach den darzuſtellenden Lokalitäten antrat, ſagte er wohl: „Ich reiſe nach Alençon, wo Fräulein Cormon, nach Grenoble, wo der Doktor Bénaſſis wohnt.“

Er teilte seiner Schwester Nachrichten aus seiner erdichteten Welt wie aus einem realen Bekanntenkreis mit: „Weißt Du, wen Felix de Vandeneſſe heiratet? Ein Fräulein de Grandville. Es ist eine sehr glückliche Heirat, die er da eingeht, die Grandville sind reich trotz der vielfachen Ausgaben, zu denen Fräulein de Bellefeuille dieser Familie Anlaß gegeben hat.“ Ja eines Tages, als Jules Sandeau von seiner kranken Schwester erzählte, unterbrach Balzac, der einige Zeit zerstreut zugehört hatte, ihn mit den Worten: „All das ist gut, lieber Freund; aber kehren wir zu der Wirklichkeit zurück, sprechen wir von Eugénie Grandet.“ Es war notwendig, mit solcher Macht die Illusion selbst zu empfinden, um sie Anderen annähernd mächtig mitteilen zu können. Seine Phantasie hatte die gebieterische Gewalt, die keinen Zweifel aufkommen läßt, το πιθανον nannten es die Griechen. Man unterwarf sich ihr auch im gewöhnlichen Leben. Unter den hundert Projekten, die er erfand, um von seinen Schulden loszukommen, war einmal auch dieses: auf dem kahlen, baumlosen Feld des kleinen Landeigentums Les Jardies, das er, um seiner Mutter ein Unterpfand zu geben, gekauft hatte, sollten ungeheure Treibhäuser angelegt werden, die, weil dort keine Bäume den Brand der Sonne beeinträchtigten, nach seiner Meinung sehr wenig Feuerung brauchen würden. In diesen Treibhäusern wollte er hunderttausend Ananas ziehen, die, für fünf Francs anstatt wie sonst für zwanzig verkauft, nach Abzug der Kosten dem glücklichen Besitzer die schöne jährliche Einnahme von 400,000 Francs sichern würden, „ohne daß er das geringste Manuskript zu liefern habe“. Balzac, der schon in Gedanken den tropischen Geruch der Treibhäuser einatmete, stellte mit solcher Überzeugungskraft seinen Plan dar, daß seine Freunde allen Ernstes auf dem Boulevard ihm einen passenden Laden für den Verkauf der noch nicht gepflanzten Ananas suchten, sowie die Form und Farbe des dort anzubringenden Schildes mit ihm erörterten. Ein anderes Mal glaubte er, ich weiß nicht durch welchen Vernunftschluß, den Ort entdeckt zu haben, wo Toussaint Louverture vor Paris an

dem Ufer der Seine ſeine Schätze vergraben hatte, und ſo unwiderſtehlich ſchilderte er ſeinen zwei Vertrauten, Jules Sandeau und Théophile Gautier, die Wahrſcheinlichkeit, dieſelben dort ausgraben zu können, daß dieſe beiden ſonſt keineswegs naiven Freunde ſich um fünf Uhr eines Morgens, mit Hacken bewaffnet, wie Verbrecher aus Paris ſchlichen und die Erde aufzuwühlen begannen, natürlich ohne das Geringſte zu finden. Für keine Phantaſie iſt das Wort Einbildungskraft ſo bezeichnend geweſen.

Und dieſe Phantaſie, welche die Anderen beherrſchte, war ſein eigener Tyrann. Sie ließ ihm keine Ruhe, begnügte ſich nie mit der Erſinnung eines Planes, mit den ſüßen aber zweckloſen Freuden der künſtleriſchen Gedanken und Träume, ſie zwang ihn, unaufhörlich ſich in der Stimmung der Ausführung, in der ſchöpferiſchen Gewohnheit zu erhalten, ohne welche die flüchtige Inſpiration verfliegt. Wenn er in ſeinem Roman „La Cousine Bette“ mit Rückſicht auf die Faulheit des genialen Wenzelas Steinbock das Wort eines großen Dichters citiert: „Ich ſetze mich in Verzweiflung an die Arbeit und verlaſſe ſie in Trauer“, ſo iſt das augenſcheinlich nur eine gewiſſermaßen beſcheidene Form des Selbſteitates. Und er fügt hinzu: „Mögen die Uneingeweihten es wiſſen! Wenn ſich der Künſtler nicht ohne zu überlegen in ſein Werk verſenkt, wie Curtius in den Schlund, wie der Soldat in die feindliche Schanze ſich ſtürzt, und wenn er in dieſem Krater nicht arbeitet wie der Minengräber, der durch einen Einſturz verſchüttet iſt; wenn er die Schwierigkeiten ängſtlich erwägt, ſtatt ſie eine nach der anderen zu überwinden, ſo wird er Zeuge des Selbſtmordes ſeines Talentes.“ Die Produktionsweiſe, die er ſchildert, iſt ſeine eigene, aber nicht die einzige, nicht einmal die höchſte. Ruhigere, weniger moderne Künſtler haben ſich den Kopf frei und die Augen unumwölkt oberhalb des ſiedenden Kraters der Arbeit bewahrt. Sie haben ſich dadurch das ſichere Urteil erhalten, das ſie verhinderte, jemals ſtoffartig und langweilig wie der Verfaſſer des „Curé de village“ und des „Médecin

de campagne“ zu wirken. Aber das ist wahr: eine gewisse dunkle Glut, etwas Packendes, das den modernen Nerven ein Bedürfnis geworden, fehlt wiederum allzu oft ihren Werken.

In der großen Vorrede zu „La Comédie humaine“ sprach sich Balzac über seine Absicht und sein Ziel aus. Er fängt damit an, seine Geringschätzung der gewöhnlichen Geschichtsschreibung zu äußern. „Wenn man“, sagt er, „die trockenen und widerlichen Register liest, welche die Geschichte genannt werden, so bemerkt man, daß die Schriftsteller in allen Ländern und zu allen Zeiten es vergessen haben, uns die Geschichte der Sitten zu liefern.“ Diese Lücke will er, so weit er es vermag, ausfüllen; er will das Inventar der Leidenschaften, Tugenden und Laster der Gesellschaft durch das Zusammendrängen der gleichartigen Charaktere zu Typen aufstellen und so mit vieler Geduld und Ausdauer über das Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts das Buch schreiben, das unglücklicherweise Rom, Athen, Tyrus, Memphis, Persien, Indien uns nicht hinterlassen haben. Man sieht, wie gering er über die Geschichte dachte; seine geringen historischen Kenntnisse erleichterten ihm das harte Urteil. Er war in Wirklichkeit auch nicht der Historiker, sondern wie er selbst es richtig und schlagend ausgedrückt hat, der Naturforscher seines Zeitalters. Er beruft sich auf Geoffroy St. Hilaire, der die Einheit der Organisation in den verschiedenen Arten nachwies. Er fühlt sich dem Gelehrten der Naturwissenschaft gegenüber als ein Doktor der sozialen Wissenschaften. „Die Gesellschaft macht aus dem Menschen, je nach der Umgebung, in welcher sich seine Handlungsweise entfaltet, ebenso viele verschiedene Menschen wie es in der Zoologie Varietäten giebt. Die Unterschiede zwischen einem Soldaten, Arbeiter, Beamten, Advokaten, Müßiggänger, Gelehrten, Staatsmann, Kaufmann, Seemann, Dichter, Armenhäusler, Priester sind, obwol schwerer zu begreifen, ebenso bedeutend wie die, welche einen Wolf, Löwen, Esel, Raben, Hai, Seehund, Schaf von einander trennen.“ Diese Analogie ist mehr geistreich als zutreffend.

beſonders weil Balzac ſelbſt gleich einräumen muß, daß in der ſozialen Welt die Frau durchaus nicht immer das Weibchen des Gatten iſt, und überhaupt weil dasſelbe Individuum in dem ſozialen Reiche aus dem einen Stand in den anderen übergehen kann, während der Übergang vom Hai zum Raben im Laufe einer Haiexiſtenz unbekannt iſt.

Was Balzac eigentlich meint und zu meinen Recht hat, iſt, daß ſeine Betrachtungsweiſe der Menſchenwelt in der Regel durchaus derjenigen des Naturforſchers entſpricht. Er moraliſiert und verdammt niemals, er iſt niemals Prediger und Rhetor, er vergißt nie, weder aus Ekel noch aus Begeiſterung, wahrhaft darzuſtellen, es giebt für ihn, wie für den Naturforſcher, nichts was zu klein und nichts was zu groß wäre, um analyſiert und erklärt zu werden. Durch das Mikroſkop geſehen, iſt die Spinne größer und reicher organiſiert als der größte Elephant; wiſſenſchaftlich betrachtet, iſt der majeſtätiſche Löwe nur ein Paar Kiefer, das auf vier Beinen geht. Die Art der Ernährung, die Form des Zahns zieht die des Kiefers, des Schulterblattes, der Muskel und der Klauen nach ſich und erklärt die Majeſtät. Genau ſo wird das, was, unter gewiſſen Verhältniſſen beobachtet, als widerliches und ſchmutziges Verbrechen erſcheint, anders aufgefaßt, als Reduktion der großen glänzenden Laſter erſcheinen, und Balzac hat den Blick dafür.

Schon in „Eugénie Grandet“ kommen Wendungen vor, die es zeigen. Wenn der Zeitpunkt ſich nähert, da Eugenie ihrem Geizhals von Vater geſtehen muß, daß ſie ihre Dukaten nicht mehr beſitzt, ſie ſogar verſchenkt hat, ſchreibt er z. B.: „In drei Tagen ſollte eine fürchterliche Handlung ſich abſpielen, eine bürgerliche Tragödie ohne Gift und Dolch und Blutvergießen, die ſich aber ſchrecklicher geſtalten ſollte, als alle in der berühmten Familie der Atriden vollführten Dramen.“ Das heißt: Mein bürgerlicher Roman iſt tragiſcher als eure klaſſiſchen Trauerſpiele. In einem anderen Roman, wo die Vorſteherin einer erbärmlichen Penſion ſich in Wehgeſchrei über das

Wegziehen ihrer Penſionäre ergießt, ſagt Balzac: „Obwol Lord Byron Taſſo recht ſchöne Klagen in den Mund gelegt hat, ſo ſind ſie doch weit entfernt die tiefe Wahrheit derer zu erreichen, die Madame Vauquer entſchlüpften.“ Das heißt: Die kleinliche Gemeinheit, die ich ſchildere, iſt, energiſch aufgefaßt, intereſſanter als alle edlen Abſtraktionen. In „Größe und Verfall Cäſar Birotteau's“ ſpielt er nicht allein in dem Titel ſcherzhaft auf das Buch Montesquieu's über das Römerreich an, ſondern vergleicht mit genialer Tollkühnheit ſeine detaillierte Schilderung der erfolgreichen Arbeit und des Falliſſements eines braven Pariſer Parfumeurs mit den Wechſelfällen der trojaniſchen Kriege und der Napoleoniſchen Laufbahn: „Troja und Napoleon ſind nur Epopeen. Möchte dieſe Geſchichte das Epos bürgerlicher Schickſalsfälle ſein, an welche kein Dichter gedacht hat, ſo entblößt jeglicher Größe ſcheinen ſie, während ſie eben die großartigſten ſind; es handelt ſich hier nicht um einen einzelnen Mann, ſondern um eine ganze Heerſchar von Qualen.“ Das heißt: Nichts iſt in der Poeſie an und für ſich groß oder klein; ich vermag in den Kämpfen eines Parfumeurs ein Heldengedicht zu leſen, ich empfinde und beweiſe, daß die Handlungen eines unſcheinbaren Privatlebens, wenn man ſie mit ihren Urſachen und Prinzipien verknüpft, ebenſo wichtig und ſpannend ſind, wie die größten Umwälzungen in dem Leben der Völker. Als in ſeinem Meiſterwerk „Un Ménage de garçon“ der hübſche und ſchlaue Raufbold Maxence Gilet im Duell gefallen iſt, ſagt der Dichter: „So ſtarb einer jener Männer, die inſtande ſind Großes zu leiſten, wenn ſie in der günſtigen Umgebung verbleiben, ein Mann, der von der Natur als verzogenes Kind behandelt war, denn ſie gab ihm den Mut, die Kaltblütigkeit und den politiſchen Sinn eines Cäſar Borgia.“ So ſchlagend iſt dies letzte Wort, daß es dem Leſer ſcheint, als verſtehe er erſt jetzt Max vollſtändig, wenn er ſein Weſen in der Beleuchtung dieſes Namens ſieht.

Und wie das Laſter, ſo iſt bei Balzac immer die Tugend ein

Produkt; obwol er die Schwäche hat, in seinen ziemlich katholisch gefärbten Darstellungen der Pflichttreue und der Wohlthätigkeit bisweilen schwülstig und sentimental zu werden, versäumt er nie, auf die verschiedenen Quellen der Tugend vor unsern Augen hinzuweisen, sei es nun angeborene Kälte der Sinne, Stolz, halbunbewußte kluge Berechnung, angeerbter Adel der Gesinnung, weibliche Reue, männliche Naivetät, oder devote Hoffnung auf Vergeltung in einem zukünftigen Leben.

Um den vollen Eindruck zu erhalten, wie seine dichterischen Kräfte noch in der späteren Periode seines Lebens wachsen, lese man „Un Ménage de garçon", „Cousine Bette" und „Illusions perdues".

Der erstgenannte Roman, einer seiner weniger bekannten und gelesenen, giebt in einem großartig düsteren Gemälde die Psychologie einer ganzen kleinen Stadt und einer dort und in der Hauptstadt verzweigten Familie. Die Hauptgestalt ist ein heruntergekommener roher Offizier aus Napoleons Garde, in dem der brutale, gewaltthätige Egoismus eines kräftigen Naturells verkörpert ist. Er ist der miles gloriosus, der statt feige zu sein verbrecherisch entwickelt ist. Der zweite Roman, eines seiner bekanntesten und gelesensten Werke, stellt mit unübertroffener Wahrheit die vernichtende Macht des Erotismus dar. Shakespeare's „Antonius und Cleopatra" hat dies Thema nicht mit größerer Virtuosität und kaum mit so überzeugender Kraft behandelt. „Illusions perdues" endlich ist dem Mißbrauch der Presse als demoralisierendem Prinzip gewidmet.

Der Titel dieses merkwürdigen Romans ist für Balzac bezeichnend; gewissermaßen könnte er als Haupttitel für seine gesammelten Werke gelten. Kein anderes einzelnes Werk von ihm giebt seine Ansicht der modernen Kultur in so umfassender Weise wie dieses. Die verderbliche Seite des Journalismus ist hier als Nachtseite des öffentlichen Lebens überhaupt behandelt.

Wie die Mehrzahl der großen Schriftsteller, die nicht das Greisenalter erlebten, hatte Balzac wenig Ursache, sich an der Kritik

die ihm in der Presse zu Teil wurde, zu erfreuen. Man verstand ihn nicht; selbst die Besten, wie Sainte-Beuve, standen ihm zeitlich zu nahe, um seine Größe überschauen zu können, und er seinerseits lebte allein, that gegen alle Pariser Gewohnheit durchaus keinen Schritt, um ein Lob seiner Bücher zu erlangen, ja noch mehr, er hatte durch seine Erfolge viel Neid erregt. In „Illusions perdues“ schuf er ein Bild der sogenannten kleinen Presse, das die Journalisten, die sich getroffen fühlten, ihm niemals verziehen. Unter diesen war Jules Janin, der in dem Roman als Etienne Lousteau nicht eben gehässig, aber wahrheitsgetreu porträtiert war, der bedeutendste. Um so pikanter war es und ist es noch, dessen Kritik des Buches zu lesen. Sie erschien 1839 in der „Revue de Paris“, an welcher Balzac selbst ständiger Mitarbeiter gewesen war, die aber, nachdem er einen Prozeß gegen sie gewonnen hatte, ihn natürlich als vogelfrei behandeln ließ. Die Kritik ist boshaft, kleinlich, witzig und hat den Roman, den sie töten möchte, nicht überlebt.

Ein ganz junger, armer Poet in der Provinz, schön wie ein Gott, aber ein schwacher Charakter und ein halbes Talent, wird von der maßgebenden Dame der Provinzialstadt, einem eleganten und vornehmen Blaustrumpf, mit nach Paris gebracht. Ein Liebesverhältnis war eben im Begriff durch den gemeinsamen Aufenthalt in der Hauptstadt besiegelt zu werden, als die Dame plötzlich, in der großen Welt von Paris als ebenbürtig aufgenommen, sich selbst und ihren Ritter mit völlig anderen Augen ansieht. Entfremdung und Bruch ihrerseits; Lucien wird von einem fünfzigjährigen Dandy überstrahlt. Wir erleben jetzt die Erziehung des Provinzialen zum Pariser. Es ist seine Absicht gewesen, als Dichter zu debütieren, er hat einen Roman und einen Band Gedichte geschrieben und die Bekanntschaft eines kleinen Kreises junger strebender Elitegeister gemacht. Aber die Monate der Armut, der Resignation, der anstrengenden Studien und ideellen Hoffnungen werden ihm zu lang, er sehnt sich zu sehr nach dem augenblicklichen Genuß und dem

Tagesruhm, nach Rache an all denen, die den ungeſchickten Ankömmling gedemütigt haben. Die „kleine“ Preſſe (auf „Figaro“ wird angeſpielt) bietet ihm die Möglichkeit, dieſe Sehnſucht vollſtändig zu befriedigen. Wir ſehen, wie ihm der Kopf ſchwindelig wird, bis er, ohne irgend eine Sache verfechten zu wollen oder irgend ein Prinzip zu haben, ſich kopfüber in den Journalismus hineinſtürzt.

Louſteau führt ihn in den Laden eines großen Buchhändlers und Zeitungsbeſitzers im Palais-Royal. „Bei jedem Satz, den der Buchhändler ſagte, wuchs er in den Augen Luciens, der die Politik und die Litteratur in dieſem Laden wie in einem Punkt zuſammenlaufen ſah. Aus dem Anblick eines ausgezeichneten Dichters, der dort einem Journaliſten ſeine Muſe preisgab .... zog der große Mann aus der Provinz eine fürchtliche Lehre. Geld! Dies war das Löſungswort jedes Räthſels. Er fühlte ſich allein, unbekannt, nur durch den Faden eines zweifelhaften Freundes mit dem Erfolg verknüpft. Er klagte ſeine wahren, ihm zugethanen Freunde des litterariſchen cénacle an, er warf ihnen vor, ihm die Welt mit falſchen Farben gemalt und ihn verhindert zu haben, mit der Feder in der Hand ſich in das Handgemenge zu ſtürzen.“ Aus der Buchhandlung gehen die Freunde ins Theater. Louſteau iſt als Journaliſt überall willkommen. Der Direktor erklärt ihnen, wie eine gegen das Stück arrangierte Kabale eben von den reichen Bewunderern zweier ſeiner ſchönſten Schauſpielerinnen durch Überzahlung geſprengt worden ſei. „Seit zwei Stunden löſte ſich vor Luciens Ohren alles in Geld auf. Im Theater wie in der Buchhandlung, bei dem Verleger wie auf dem Redaktionsbureau war von Kunſt und wahrem Verdienſt keine Rede. Es war, als ob der große Prägſtock der Münze ſeinen Kopf und ſein Herz mit immer wiederholten Schlägen bearbeitete.“ Sein litterariſches Gewiſſen ſchmilzt; er wird Litteratur- und Theaterkritiker an einer kleinen tendenzloſen Zeitung. Von einer jungen Schauſpielerin geliebt und unterhalten, ſinkt er immer tiefer in die Exiſtenz hinunter, die unausbleiblich iſt, wenn man ſeine Feder

verkauft hat. Seine Erniedrigung gipfelt in der Scene, wo er, von dem Chefredakteur gezwungen, einen boshaften Angriff gegen das von ihm selbst bewunderte Buch seines edelsten und besten Freundes zu schreiben, noch vor dem Druck des Artikels an der Thür dieses Schriftstellers anklopft, um Verzeihung zu erbitten. Seine Geliebte stirbt; er ist so heruntergekommen, daß er, um sie beerdigen lassen zu können, schmutzige Lieder an ihrem Totenbette schreiben muß. Zuletzt nimmt er das von ihrer Kammerzofe auf schmachvolle Weise erworbene Geld als Geschenk an, um sich in die Provinz zurückflüchten zu können. All dieses ist schauerlich, aber es ist wahr, furchtbar wahr. In diesem einzigen Werke allein hat Balzac die Unparteilichkeit des Naturforschers aufgegeben. Er, der immer sonst seinen Gleichmut bewahrt, hat hier in voller Entrüstung mit Skorpionen gepeitscht.

XVII.

Michelet datiert in seiner Geschichte Frankreichs eine neue Epoche des französischen Geistes von dem Zeitpunkte an, wo der Kaffee allgemeines Getränk wird. Die Sache ist auf die Spitze getrieben, doch könnte man ohne Übertreibung wohl behaupten, daß man in Voltaires Stil und Schreibart die Inspiration des Kaffees wie bei so vielen früheren Dichtern die des Weines spürt. Die Arbeitsweise Balzacs veranlaßte ihn, durch übermäßiges Kaffeetrinken die Kräfte zum anstrengenden Nachtwachen zu erneuern. Er richtete sich dadurch körperlich zu Grunde. Ich weiß nicht, wer von ihm einmal das treffende Wort sagte: „Er hat von 50000 Tassen Kaffee gelebt und ist an 50000 Tassen Kaffee gestorben."

Man merkt an seinen Werken die rastlose Eile der Arbeit und die Überreiztheit seiner Nerven; aber wahrscheinlich ist es, daß seine Schriften, bedächtiger ausgeführt, nie dieses Leben erhalten oder sich bewahrt hätten. Das ungeheure Durcheinander einer Weltstadt, die rasende Konkurrenz, das Fieber des Erfindens und der Genüsse, das schlaflose Sausen des großen Webstuhls, das Feuer all' jener Herde, Essen und Lampen hat ihnen seine Flamme mitgeteilt. Er lebte wie in seinem Element mit der Arbeit hinter sich, vor sich, um sich; sah, wie der Seemann nur Meer sieht, soweit sein Auge reichte, nur seine Arbeit.

In den letzten siebzehn Jahren seines Lebens wurde jedoch sein Eremitenleben durch den täglichen geistigen Verkehr mit einer in weiter Ferne wohnenden Frau, der er über jeden Tag seines

Lebens Bericht erstattete, in der Arbeit unterbrochen und belebt. Der Roman „Albert Savarus“ stellt in leichter Verkleidung das Verhältnis dar. Auf einer Reise hatte Balzac die Bekanntschaft der Madame Hanska, einer russischen Gräfin, gemacht. Ein, nur durch seltenes Zusammentreffen irgendwo in Europa, unterbrochener Briefwechsel zwischen ihnen, der von 1833 an datiert, wurde immer inniger und führte 1850 zu Balzacs Verheiratung mit der so lange bewunderten, damals seit einigen Jahren verwitweten Dame, deren Einfluß auf Balzac sich nur schwer bestimmen läßt, da man ihr so verschiedenartige Erzeugnisse wie den swedenborgschen Roman „Séraphita“ und die feine, verständige Erzählung „Modeste Mignon“ verdankt. Obwohl Balzac Jahre lang diese Verbindung mit glühender Sehnsucht gewünscht hatte, schob er sie doch aus eigenem Antrieb auf, bis seine Schulden vollständig bezahlt waren, um sie mit Ehren eingehen zu können. Er ließ ein schönes Haus für seine Braut in Paris einrichten und begab sich als glücklicher, wenn auch nicht mehr jugendlicher Bräutigam nach ihrem Gut in Kleinrußland. Da stellte, noch bevor die Hochzeit in Berditschew gefeiert war, eine durch vieljährige Überanstrengung hervorgerufene tötliche Krankheit sich bei ihm ein. Das eheliche Zusammenleben der beiden Liebenden war ein kurzes. Im März 1850 erfolgte die Hochzeit, drei Monate später war Balzac eine Leiche. Man erinnerte sich unter seinen Freunden des türkischen Sprichwortes: Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod.

Er kam, als Balzac eben auf dem Gipfel seiner geistigen Höhe stand. Nie hatte er bessere, tiefere Bücher geschrieben als in den letzten Jahren vor seinem Tode. Er stand deswegen auch auf der Höhe seines Ruhmes. Derselbe war langsam gestiegen. Als Balzac zwanzig bis dreißig Romane geschrieben hatte, ohne noch eine ausgebreitetere Anerkennung gewonnen zu haben, fingen die Talente der jüngeren Generation an, sich ihm zu nähern und seiner litterarischen Laufbahn mit Respekt zu folgen. Er empfahl ihnen Fleiß,

einſames Leben und (nicht ganz im Scherz) Keuſchheit, wenn ſie es in der Litteratur zu etwas bringen wollten — doch geſtattete er Briefe an den geliebten Gegenſtand, „weil ſie den Stil bildeten“. Es wunderte ſie, dieſen Rat von den Lippen eines Mannes zu hören, deſſen Werke regelmäßig von der Preſſe mit einem in allen Tonarten variierten Geſchrei über ihre Immoralität empfangen wurden; ſie wußten nicht, daß dies immer die erſte und letzte Injurie der litterariſchen Ohnmacht gegen das iſt, was in der Litteratur Lebens- und Manneskraft hat. Trotz der Anfeindungen erhielt ſein Name immer volleren Klang; es ging nach und nach den Zeitgenoſſen auf, daß ſie in Balzac einen der wahrhaft großen Schriftſteller, die einer Kunſtart ihren Geiſt aufprägen, beſaßen. Er hatte nicht nur die moderne Form des Romans begründet, ſondern als echter Sohn eines Jahrhunderts, in welchem die Wiſſenſchaft ſich immer mehr in die Kunſt hineindrängt, eine Methode der Beobachtung und Beſchreibung inauguriert, die von Andern ergriffen und angewandt werden konnte. Sein Name war ſchon an ſich groß; wer aber eine Schule ſtiftet, deſſen Name iſt Legion.

Daß er jedoch bei Lebzeiten nicht ſeinen vollen Ruhm erwarb, das beruht auf zwei verſchiedenartigen Mängeln ſeiner Werke.

Sein Stil war unſicher, bisweilen gewöhnlich, bisweilen ſchwülſtig, und der Mangel an ſtiliſtiſcher Vollendung iſt immer ein ſchwerwiegender, weil, was die Kunſt von der Nichtkunſt ſondert, eben jene Verbannung des Approximativen iſt, die man Stil nennt; dieſer Mangel iſt beſonders den rhetoriſch ſo fein fühlenden Franzoſen ein Ärgernis. Nach ſeinem Tode drangen aber ſeine Werke auch im Auslande durch und hier wurde jener große Mangel nur als ein ſehr geringer empfunden. Wer eine Sprache genügend verſteht, um ſie zu leſen, nicht genau genug, um alle Feinheiten derſelben zu würdigen, der vergiebt leicht ſtiliſtiſche Fehler, wenn große und feſſelnde Eigenſchaften Erſatz für ſie bieten. In dieſer Lage war eben das große europäiſche, romanleſende Publikum.

Die gebildeten Italiener, Österreicher, Polen, Russen u. s. w. lasen mit ungemischtem Vergnügen Balzac, an seiner nicht vollendeten Form nahmen sie dagegen wenig Anstoß. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß diese Gebrechen der Dauer seiner Werke nicht doch einmal Eintrag thun werden. Den Lauf der Zeiten übersteht nichts Formloses oder nur teilweise Geformtes. Die ungeheure „Comédie humaine“ wird, wie das zehntausend Stadien lange Gemälde, von dem Aristoteles erzählt, nicht als ein einziges Kunstwerk angesehen werden und von den Fragmenten des Ganzen werden nur diejenigen in der Weltlitteratur bestehen bleiben, die wegen ihrer künstlerischen Vollendung solchen Vorzug verdienen. Als kulturhistorisches Material allein wird man sie nach Jahrhunderten nicht lesen.

Zu den Mängeln der Form gesellte sich bei Balzac die noch größere Schwäche des reinen Ideengehalts. Er konnte zu seinen Lebzeiten nicht vollständig gewürdigt werden, weil er nur als Dichter groß war. Man hatte sich gewöhnt, in dem Dichter einen geistigen Führer zu sehen, und Balzac war kein solcher. Sein mangelndes Verständnis für die großen religiösen und sozialen Fortschrittsideen des Jahrhunderts, die Victor Hugo und George Sand und viele andere so früh und so mächtig ergriffen, verdunkelte den Eindruck der großen Gaben, die er der Naturforscher des menschlichen Geistes besaß. Seine politischen und religiösen Doktrinen, die rein absolutistisch waren, wirkten abschreckend. Anfangs lächelte man wohl, wenn der sensualistisch und revolutionär angelegte Romandichter sich auf die Doktrinäre der weißen Fahne, auf Joseph de Maistre und Bonald berief; nach und nach sah man ein, daß er von allen diesen Dingen durchaus unklare Vorstellungen besaß.

Die starke Sinnlichkeit seines Wesens, die zügellose Kraft seiner Phantasie führten ihn zur Mystik in Wissenschaft und Religion. Der tierische Magnetismus, der nach 1820 in der Litteratur eine so große Rolle spielte, war als Erklärungsgrund der seelischen

Vorgänge ein Gegenſtand ſeiner beſonderen Vorliebe. In „La Peau de chagrin“, „Séraphita“, „Louis Lambert“ wird der Wille als eine Kraft gleich der des Dampfes, als „ein Fluidum, das nach Belieben Alles, ſogar die abſoluten Geſetze der Natur modifizieren könne,“ definiert. Balzac war trotz des modernen Charakters ſeines Geiſtes Romantiker genug, um ſich „den geheimen Wiſſenſchaften“ zuzuneigen.

Er war durch Natur und Erziehung darauf angewieſen, die Fülle des Lebens verſtändnisvoll zu genießen. Aber ſchon jung in die Korruption der Geſellſchaft eingeweiht, ſah er ſich erſchreckt nach Zaum und Zügel für die verwilderte Menſchheit um und fand nichts anderes als die beſtehende Kirche. Daraus erklärt ſich bei ihm der oft ſo peinliche Widerſpruch zwiſchen ſinnlichen Inſtinkten und aſketiſchen Tendenzen, beſonders da, wo er über das Verhältnis der beiden Geſchlechter reflektiert. Dieſer Kontraſt iſt es, der die Romane „Le Lys dans la vallée“, nach ſeiner Anſicht ſein Meiſterwerk, und „Les Mémoires de deux jeunes mariées“ ſo unangenehm und unrein wirken läßt. Deswegen ferner ein bei ihm allzuhäufig vorkommender Widerſpruch zwiſchen philoſophiſchen Grundanſichten und klerikalen Tendenzen. In der Vorrede ſeiner ſämtlichen Werke erklärt er zuerſt, daß der Menſch an ſich weder gut noch ſchlecht ſei, und daß die Geſellſchaft ihn immer nur beſſer mache, äußert ſich alſo unbewußt ſo ſcharf wie möglich gegen die Grundanſicht der Kirche; wenige Zeilen ſpäter preiſt er den Katholizismus als das einzige „vollſtändige Unterdrückungsſyſtem der verderblichen Tendenzen der Menſchheit“, und fordert, daß der ganze Unterricht in die Hände der Geiſtlichkeit gelegt werde. Die Überzeugung von dieſen „verderblichen Tendenzen“ führte ihn immer wieder dazu, das Volk, das Geſinde, die Bauern als gemeinſamen Feind zu betrachten und darzuſtellen (man ſehe ſein komiſches Pathos gegen die Dienſtboten in „Cousine Bette“, ſeine Schilderung der Bauern in „Les Paysans“); er gefiel ſich in Ausfällen gegen die

Demokraten, die Liberalen, die beiden Kammern, die parlamentarische Regierungsform überhaupt.

Bei all seinen großen und glänzenden Vorzügen fehlte Balzac ein Etwas, für welches die Franzosen kein Wort haben, wohl aber die Deutschen; es fehlte ihm an ruhiger Bildung, oder genauer gesagt, an der Ruhe, die die Bildung bedingt. Sein rastloser, immer phantastisch hervorbringender Geist hat sie niemals erworben. Aber er besaß doch, was für den Dichter wichtiger als alle Bildung ist: ein wahrheitsliebendes, in die Tiefe gehendes Genie. Wer nur das Schöne sucht, der schildert von den Gebilden menschlicher Vegetation nur Stamm und Krone; er dagegen hat die menschliche Pflanze mit ihren Wurzeln gemalt, ihm war es besonders wichtig, daß auch das Netzwerk der Wurzel, das unterirdische Leben der Pflanze, welches das überirdische bedingt, in seiner ganzen Originalität vor dem Auge der Leser entfaltet wurde. Die Lücken seiner formellen und ideellen Bildung werden, trotzdem sie auf Schritt und Tritt stören, die Nachwelt doch nicht abhalten, sich an seinem Genie zu erbauen.

XVIII.

Mit Balzac auf gleicher Stufe ſtehend erſcheint uns von dem Standpunkte aus, den wir heute einnehmen, ein franzöſiſcher Schriftſteller, den ihm an die Seite zu ſtellen in damaliger Zeit niemand eingefallen wäre — eine litterariſche Exiſtenz, die ebenſo unbemerkt und beſcheiden auftrat, wie diejenige Balzacs geräuſchvoll und weithin ſichtbar war. Unter den Zeitgenoſſen zollte merkwürdigerweiſe nur Balzac jenem anderen volle, unverkürzte Anerkennung. Es war Henri Beyle. Dem jüngeren Geſchlecht in Frankreich gelten heutigen Tages Beyle und Balzac als ein ſich ergänzendes Paar, ebenſo wie Lamartine und Victor Hugo. Die Zuſammenſtellung der beiden Schriftſteller mag auch inſofern ſonderbar erſcheinen, als der eine an die hundert Romane, der andere nur einige kleine und zwei größere geſchrieben hat; aber die Qualität dieſer wenigen Bücher iſt ſo außerordentlich, daß ſie den Verfaſſer derſelben auf gleichen Rang mit dem Schöpfer des modernen Romans erhebt. Auch unter Beyle's übrigen Schriften (biographiſchen, theoretiſchen, kritiſchen und reiſebeſchreibenden Inhalts — er hat im ganzen an die zwanzig Bände hinterlaſſen) ſind einzelne, welche einen ebenſo großen litterariſchen Einfluß ausübten, wie ſeine dichteriſche Produktion.

Zu Balzac verhält ſich Beyle, wie ein reflektierender Geiſt ſich zu einem beobachtenden, wie ein Denker in der Kunſt ſich zu einem Seher verhält. Wir blicken Balzacs Perſonen ins Herz, wir ſehen hinein in die „dunkle Purpurmühle der Leidenſchaft", welche ihre Triebkraft iſt; Beyle's Perſonen dagegen werden vom Kopf aus gelenkt, dem

„offenen Licht- und Laut-Raum.“[1] Dies beruht darauf, daß auch Beyle eine logiſche Natur war, gleich Balzac, daneben aber ein ſprudelnd reicher, von ureigner Lebenskraft überſtrömender Menſch. Zu Victor Hugo verhält Beyle ſich ungefähr ſo, wie Leonardo da Vinci zu Michel Angelo. Hugo formt aus ſeiner plaſtiſchen Phantaſie eine Menſchheit, die, überirdiſch koloſſal und muskulös, in einer ewig kämpfenden und leidenden Stellung feſtgehalten iſt; aus Beyle's geheimnisvoll zuſammengeſetzter und verfeinerter Intelligenz entſpringt eine kleine Reihe von Männer- und Frauengeſtalten, welche durch ihren tiefen, rätſelhaften Ausdruck, durch ihr anziehendes, beſtrickendes, ſüßes, ja verbrecheriſches Lächeln magiſch wirken und feſſeln. Allerdings ſteht Michel Angelo ebenſo himmelhoch über Victor Hugo wie Leonardo über Beyle; aber wie Hugo ſich dem Stile, der aus Michel Angelos Moſes ſpricht, nähert, ſo hat Beyle's Herzogin von Sanſeverina eine Verwandtſchaft mit Leonardos Mona Liſa. Trotz der mächtigen Überlegenheit der großen Italiener eine nicht geringe Ähnlichkeit! Beyle iſt der Ideologe unter den franzöſiſchen Schriftſtellern ſeiner Zeit, Leonardo der Ideologe unter den großen Malern der Renaiſſance.

In den Vorpoſtenkämpfen gegen den franzöſiſchen Tragödienſtil und gegen den Chauvinismus, dem das klaſſiſche Lager huldigte, welches fremde Litteratur aus dem einzigen Grunde, weil ſie nicht franzöſiſch war, nicht für gültig anerkannte, begegneten wir Beyle ſchon früher als einem Häuptling. In jenen Gefechten iſt auch er ein Bahnbrecher geworden. Überall ſchuf er und ſeine Genoſſen Luft und freie Bewegung. Und wiederum bereitete niemand der Litteratur des Kaiſerreiches empfindlichere Niederlagen als dieſer Schriftſteller, der in ſeinem perſönlichen Werden ganz und gar als Mann des Kaiſerreiches uns entgegentritt. Schon der Umſtand, daß Beyle der einzige unter den großen Schriftſtellern des Jahres 1830 war, welcher die Kaiſerzeit mitdurchlebt hatte, weiſt ihm eine hervorragende

[1] Zwei Ausdrücke Gottfried Kellers.

Stellung in der romantischen Gruppe an. Dieser Mann, welcher die Schlachten von Marengo und Jena mitgemacht, der dem Einzug in Mailand und in Berlin beigewohnt, der an dem Feldzug nach Rußland Teil genommen, bei dem Brand von Moskau als Augenzeuge zugegen war, ist der einzige, der voll und ganz in seinen Schriften auf napoleonischen Boden wurzelt. Er allein von der ganzen Gruppe hat mit Napoleon Worte gewechselt, er allein konnte sich rühmen, daß er mit Byron verkehre. Er ist nur ein Jahr jünger als Nodier; doch während dieser als Vorläufer nicht viel mehr war als ein Herold, dessen Fanfarenstöße aufschreckten und weckten, war Beyle ein Ritter mit Lanze und Fahne, einer der Ulanen, die ganz allein eine Stadt einnehmen. In Nodiers geistigem Leben war die französische Revolution der Punkt, in welchem alle seine Geistesstrahlen zusammenliefen, sie beherrschte bei ihm Alles — er wurde nicht müde, ihre leitenden Männer, ihre Opfer, ihr Gefängnisleben, ihre Verschwörungen, ihre geheimen Gesellschaften zu schildern — in Beyles geistigem Leben waren Napoleons Siegeslauf und Fall das Bewegen schaffende Prinzip.

Marie Henri Beyle ist in Grenoble am 23. Januar 1783 geboren. Seine Familie gehörte der höheren Bourgeoisie, dem Rechtsadel, an. Erst acht Jahre alt verlor er seine Mutter; er empfand diesen Verlust sehr tief, immer wieder wandten sich seine Gedanken ihm zu. Der Vater war verschlossen und gab sich wenig mit seinen Kindern ab; er behandelte sie mit äußerster Strenge und überließ die Erziehung ärmlichen Geistlichen, welche der Sohn als Tyrannen und Heuchler verabscheute. Frühzeitig bildete sich zwischen Henri und dem Vater ein Haß aus, der niemals ganz erlosch. Im Hause seines Großvaters mütterlicherseits, einem überaus feingebildeten Arzte, wurde dem Knaben all' das Gute zu Teil, was seine Kindheit durchzog; demungeachtet wurden die harten Erziehungsgrundsätze des Vaters so streng befolgt, daß Henri im vierzehnten Jahre nicht mehr als ein oder zwei gleichaltrige Kinder kannte. Dieser Knabe, in welchem die Keime

zu der tiefsten Originalität lagen, in dessen Naturell eine hartnäckige Selbständigkeit den Grundzug bildete, er, dessen Temperament eine heftige, nach ungewöhnlichen Handlungen dürstende Energie in sich barg und in dem ein früh erwachtes, glühendes Sinnenleben sich zu äußern strebte, wurde einem so starken, so anhaltenden und so unbedingten Druck der Erziehung unterworfen, daß die leidenschaftlichste innere Empörung die notwendige Folge davon sein mußte. Da die Abbés, welche während der Revolution in beständiger Angst lebten und immer vor ihren Folgen zitterten, den Knaben zum Katholiken und Royalisten zu erziehen bestrebt waren, wurde der Jüngling in naturnotwendigem Widerspruch gegen diese Lehren revolutionär gesinnt und entwickelte sich zum Bonapartisten sowie zum Freidenker in des Wortes verwegenster Bedeutung. Der ununterbrochene Streit zwischen dem Willen seiner Verwandten und seinen eigenen Wünschen erzeugte außerdem in ihm einen solchen Argwohn, ein so tiefes Mißtrauen zu den Menschen, daß es nicht mehr aus seinem Charakter zu tilgen war; zu der Angst, von Anderen aus eigennützigen Interessen zum Besten gehalten und betrogen zu werden, kam bald die Furcht, sich selbst zu täuschen, und daraus entstand die Gewohnheit, beständig auf der Hut zu sein, sich unter Selbstkontrolle zu halten.

In seinem Wesen war etwas, das sich von der Provinz herleiten läßt, in welcher er geboren wurde und wo seine Familie nachweislich seit ein paar hundert Jahren ansässig war. Die Bewohner der Dauphiné sind lebhaft, starrsinnig, raisonnierend, ebenso verschieden von den Provençalen im Süden wie von den Parisern im Norden. Der Provençale giebt seinen Gefühlen lärmend und mit vielen Worten Ausdruck, er flucht und schilt, wenn er zornig oder gekränkt ist; der Pariser ist höflich, witzig, oberflächlich — er will glänzen. Die Charaktere in der Dauphiné zeigen eine hervorragende Hartnäckigkeit; sie sind tief und fein zugleich; sie merken sich die ihnen widerfahrene Kränkung und rächen sie, wenn es an der Zeit ist, aber

nie machen ſie ſich in Scheltworten Luft. In Beyle's Familie herrſchte der Glaube, daß das Geſchlecht mütterlicherſeits aus Italien ſtamme. Beyle's Mutter las Dante und Arioſto in der Originalſprache, damals etwas ganz ungewöhnliches für eine Provinzdame. Vielleicht könnte man ſeine eigene leidenſchaftliche Vorliebe für das italieniſche Weſen daraus erklären. Übrigens war ja die Dauphiné bis 1349 ein von Frankreich getrennter und in ſeiner Politik halb italieniſcher Staat. Beyle bildete ſich zudem ein, daß Ludwig XI., der als Dauphin mehrere Jahre das Land regiert hatte, den Inwohnern der Provinz etwas von ſeinem umſichtigen Genie, das ſtets vor fremdem Einfluß auf der Hut war, mitgeteilt habe. So unwahrſcheinlich dieſe Vorausſetzung auch iſt, für ihn erſcheint ſie doch charakteriſtiſch.

Frühzeitig prägte ſich bei Henri Beyle durch den Einfluß ſeiner Umgebung jener Zug von Mißtrauen, den er im Vaterhauſe empfangen, noch tiefer aus. Als er endlich die ſo lang erſehnte Freiheit erlangte, das heißt, als er in eine Schule kam wie andere Knaben, erlitt er eine große Enttäuſchung. Der ſtarke, unterſetzt gebaute Knabe mit dem lebhaften Blick und der ſprechenden Phyſiognomie, der in der Schule wegen ſeines feſten Ganges, ſeiner herkuliſchen Glieder und ſeines runden Herkules-Kopfes den Beinamen „der wandernde Turm" bekam, war trotz des ironiſchen Zuges um den Mund ein Enthuſiaſt. Er fand in ſeinen Mitſchülern nicht die munteren, liebenswürdigen und edelgeſinnten Kameraden, wie er ſich dieſelben vorgeſtellt, ſondern ſtatt deſſen eine Bande höchſt egoiſtiſcher Rangen. „Dieſe Täuſchung," ſagte er, als er einmal ſeinem Freunde Colomb davon erzählte, „hat ſich im Laufe meines ganzen Lebens wiederholt. Auch ich," fuhr er fort, „machte kein Glück bei meinen Kameraden; jetzt ſehe ich's ein, daß ich damals in meinem Weſen eine ſehr lächerliche Miſchung von Hochmut und dem Drang nach Vergnügen zeigte. Ich ſetzte dem ſchneidendſten Egoismus der anderen Knaben meine ſpaniſch adeligen Ehrbegriffe

entgegen und fühlte dann doch halbe Verzweiflung, wenn sie mit einander spielten und mich stehen ließen.“ Man vergleiche diese Worte mit der bitteren Täuschung des jungen Fabrice (in „La Chartreuse de Parme“, 1839), der während der Schlacht von Waterloo die Soldaten, denen er begegnet, um ein Stück Brot bittet und von ihnen mit einem schlechten Witz abgespeist wird: „Dies harte Wort und das allgemeine Grinsen, das folgte, überwältigten Fabrice. So war der Krieg also nicht jener edle, gemeinsame Aufschwung von Geistern, die den Ruhm über Alles liebten, so wie er sich denselben nach Napoleons Proklamationen gedacht hatte!“ Man kann sich leicht vorstellen, welche Erinnerungen an so manche wilden Ausbrüche von tierischem Egoismus Beyle während seines Feldzuges gesammelt hatte, augenscheinlich hat er aus solchen die Erfahrungen seines Fabrice zusammengestellt. Er machte sich von Anfang an einen zu idealen Begriff von dem Kameradschaftsgefühl, sowohl zwischen Schuljungen als später zwischen den Soldaten.

Ungefähr von 1798 an verlegte er sich mit Leidenschaft auf die Mathematik, und zwar, wie er seinen Freunden sagte, aus dem bezeichnenden Grunde, weil er, welcher die Heuchelei verabscheute, diese in allen Wissenschaften zu entdecken wußte, während er sie in der Mathematik für unmöglich hielt. Zum Teil trug wohl auch zu seinem Eifer der strahlende Ruhm bei, welcher gerade zu jener Zeit von dem jungen französischen General in Italien ausging, den die Mathematik durch die Artilleriewissenschaft von einem Sieg und Triumph zum anderen geführt hatte.

Nachdem er seine Studien beendigt, kam er am 10. November 1799 in Paris an, gerade einen Tag nach dem 18. Brumaire. Er hatte einen Empfehlungsbrief an die Familie Daru, welche mit seinen Eltern verwandt war. Pierre Daru, der nach dem Staatsstreich zum Generalsekretär des Krieges und zum Inspektor der Revuen ernannt worden war, stellte Beyle in seinem Ministerium an. Ich glaube, eine Erinnerung an jene Volontär-Stellung bei

Daru in Julians Anſtellung beim Grafen de la Mole (in „Rouge et Noir“) zu finden. Colomb erzählt, daß Beyle an einem der erſten Tage, als Daru ihm einen Brief diktierte, in der Zerſtreuung „cela“ mit doppeltem l ſchrieb und eine ſcherzhafte, doch deshalb nicht weniger demütigende Zurechtweiſung empfing; genau derſelbe Zug findet ſich im Roman. Nichtsdeſtoweniger war Daru augenſcheinlich als Beſchützer bei weitem zartfühlender und liebenswürdiger als der Graf de la Mole, denn von Anfang bis zuletzt blieb er ſeinem jungen Schützling ein treuer Helfer. Es war ein Spiel des Schickſals, daß dieſer Mann, der neben ſeiner eminenten Begabung für die kriegeriſche Adminiſtration hervorragende litterariſche Talente beſaß, der durch ſeine Horaz-Überſetzung und ſeine hiſtoriſche Proſa ein gutes Zeugnis für den litterariſchen Stil des Kaiſerreiches giebt, wie er überhaupt eine Art Mittelpunkt für deſſen Litteraten wurde — daß dieſer Mann faſt während aller ſeiner Feldzüge in ſeiner nächſten Nähe einen von den Bahnbrechern der folgenden Litteraturperiode hatte, natürlich ohne die Begabung in ſeinem Untergebenen zu ahnen, wie dieſer ſelbſt ſich derſelben noch nicht völlig bewußt war.

Als Daru und ſein jüngerer Bruder unter dem Kriegsminiſterium Carnot's zur Zeit des denkwürdigen italieniſchen Feldzuges von 1800 den Befehl erhalten hatten, zum Heer in Italien zu ſtoßen, forderten ſie beide Henri Beyle auf, dort mit ihnen zuſammenzutreffen, ohne daß ſie ihm jedoch auf eine beſtimmte Anſtellung Ausſicht eröffnen konnten. Der ſiebenzehnjährige Jüngling, der bei ſeinem in gleichem Grad energiſchen wie poetiſchen Temperament nur von Thaten träumte, der für den erſten Konſul ſchwärmte, ließ ſich das nicht zweimal ſagen. Er packte zwanzig Bände originaler Autoren in ſeinen Mantelſack, reiſte nach Genf, beſtieg dort, ohne jemals reiten gelernt zu haben, ein Pferd, das Daru als krank zurückgelaſſen und das nun wieder brauchbar geworden war, und ritt am 22. Mai, zwei Tage ſpäter als Napoleon, unter vielen Schwierigkeiten

über den St. Bernhard. In den ersten Tagen des Juni erreichte er Mailand, die Stadt, wo er endlich die Lebensfreude kennen lernen sollte, die Stadt, welche in seinem Ideenkreise eine so beständige und bedeutende Rolle spielt. Er wurde Zeuge des Sturmes von Jubel und Begeisterung, womit man in Oberitalien die Abschüttelung des österreichischen Joches begrüßte, am 4. Juni nahm er als Freiwilliger an der Schlacht von Marengo teil. Nachdem er einige Monate bei der Intendantur angestellt war, trat er — wie eine komische Anmerkung zum 5. Kapitel von „Rouge et Noir" dem Leser meldet — in das sechste Dragonerregiment als Wachtmeister ein, wurde bei Romanego zum Unterlieutenant ernannt und in dieser Stellung bald darnach als Adjutant dem General Michaud beigegeben. In allen folgenden Treffen, besonders bei Castelfranco, zeichnete er sich sowohl durch seinen Mut als auch durch den Eifer aus, womit er die verschiedenen Aufträge, die ihm anvertraut wurden, ausführte. Will man ein genaues Bild haben von den Gefühlen, welche den jungen Beyle erfüllten, als er der Schlacht von Marengo beiwohnte, so muß man sich die kindlich enthusiastische und heroische Stimmung von Fabrice de Dongo vergegenwärtigen, welche dieser als Zeuge der Schlacht von Waterloo kundgiebt. Diese Schilderung verdankt zweifelsohne der treuen Wiedergabe persönlicher Erlebnisse einen Teil ihrer unvergleichlichen Meisterschaft. Jener Zeitraum, der mit dem Ritte des Jünglings über die Alpen beginnt und mit seinem Austritt aus der Armee nach dem Frieden von Amiens endet, war in Beyle's Erinnerung die Zeit vollkommenen Glückes in seinem Leben, reich an bunten, romantischen Eindrücken, eine Zeit, die verwegene Thaten in sich faßte, das erste Duell, jugendliche Liebesgeschichten, die Poesie des Bivouac- und Salonlebens in einem schönen Lande, wo die fremden Sieger von einer sorglosen, naiv leidenschaftlichen Bevölkerung, welche durch keine Skrupel gehindert war, den Durst nach Freude zu stillen, als Befreier und Helden begrüßt wurden.

Als er von diesem seinem ersten großen Ausflug wieder nach

Digitized by Google

Grenoble heimgekehrt war, wo alles beim alten geblieben, wo ſeine Familie Ehrfurcht für all' das fühlte, was er verachtete, während ſie alles verabſcheute, wofür er Begeiſterung hegte, erhielt der junge Brauſekopf nach verſchiedenen heftigen Auseinanderſetzungen die Erlaubnis, einen Aufenthalt in Paris zu nehmen. Hier ſtudierte er Montaigne, Montesquieu und die Philoſophen des 18. Jahrhunderts, dann aber auch Cabanis und de Tracy, mit dem er viele Jahre ſpäter innig vertraut werden ſollte, deſſen „Ideologie" jedoch er ſchon von ſeiner früheſten Jugend an auf das lebhafteſte bewunderte. Außerdem nahm er Unterricht im Engliſchen.

Dieſe Zeit ruhigen Studiums, das ein paar Jahre ausfüllte, wurde durch eine burleske Epiſode unterbrochen. Im Jahre 1805 verliebte ſich Beyle während eines Aufenthaltes in ſeiner Vaterſtadt in eine junge, hübſche Schauſpielerin, und da er, der ſeine Liebe erwidert wußte, nicht getrennt von ſeiner Schönen leben mochte, dieſe aber bald darauf in Marſeille engagiert wurde, fiel ihm kein anderes Mittel ein, ihr dahin zu folgen, als das: in ein dortiges großes Kolonialwarengeſchäft als Kommis einzutreten. Während eines Jahres, ſolange dauerte ſeine Leidenſchaft, fühlte er ſich auf ſeinem Comptoirſtuhl ganz glücklich; als aber die Schauſpielerin ſich plötzlich mit einem Ruſſen vermählte, kehrte Beyle nach Paris zurück und kam einer Aufforderung Martial Daru's, ihm zum Heer zu folgen, nach. Er hatte gerade ſeine litterariſchen Arbeiten wieder begonnen, nahm aber dennoch das Angebot an; der Schlacht von Jena, Napoleons Siegeseinzug in Berlin wohnte er bei. Zum Intendanten über die Domänen des Kaiſers in Braunſchweig ernannt, benützte er in den beiden folgenden Jahren dieſe Gelegenheit, etwas Deutſch zu lernen und ſich mit der deutſchen Litteratur bekannt zu machen; im übrigen zeichnete er ſich durch ſeinen Dienſteifer aus. Er ſollte eine Kontribution von fünf Millionen ausſchreiben, ſtatt deſſen ſchrieb er ſieben aus; dies nannte man

damals „le feu sacré“ haben. Als der Kaiſer davon hörte, frug er, welcher Auditor dies gethan und ſagte: „Das hat er gut gemacht“. Beyle erwarb ſich übrigens Ehre auch auf andere, mehr ſympathiſche Weiſe. 1809 hatte man ihn mit dem Proviant und mit den Kranken in einer kleinen deutſchen Stadt zurückgelaſſen, deren Bevölkerung, ſobald die Garniſon abgezogen war, die Sturmglocke ertönen ließ, um die Magazine zu plündern und das Lazareth anzugreifen. Die Offiziere verloren den Kopf; aber Beyle ließ die Rekonvalescenten, die Verwundeten und Kranken, Alles, was außer Bette ſein konnte, bewaffnen, ſtellte die wenigſt Waffenfähigen als Poſten an die Fenſter, die er in Schießluken verwandeln ließ, und unternahm mit den Übrigen in bunter Schar einen Ausfall, der den Auflauf auseinander ſprengte.

Er folgte der Armee nach Wien und wurde bei den Unterhandlungen verwendet, die Napoleons Vermählung mit Marie Louiſe vorangingen; zum Inſpektor über das Mobiliarvermögen und die Bauten der Krone ernannt, erlangte er Zutritt bei Hofe und wurde der Kaiſerin vorgeſtellt.

Nach einem neuen Aufenthalt in Mailand erhielt er 1812 die Erlaubnis, den Feldzug gegen Rußland mitzumachen. Er hatte ſchon in den frühern Kampagnen ſeine Abenteuerluſt mehr als befriedigt, hatte Ekel und Gram empfunden beim Anblick der vielen Leichen und oft, wenn ſein Wagenrad die Eingeweide der Gefallenen durchſchnitt, das Bedürfnis gefühlt, ſich durch ein Phantaſieleben von dieſen Gräueln loszureißen, und um Zuſendung poetiſcher Werke nach Hauſe geſchrieben. Aber der Krieg lockte ihn ſtets aufs neue. Wir ſehen ihn, der ſpäter eine ſo feine und tiefe Beobachtung der Völkerpſychologie in ſeinen Büchern niederlegen ſollte, während des Überganges der großen Armee über den Niemen die Phyſiognomie und das Temperament der verſchiedenen Raſſen, aus denen ſie beſtand, ſtudieren. Man fühlt, welche Beiſteuer zu den intereſſanteſten und befruchtendſten Erfahrungen die Beteiligung an einem

ſolchen Zug und der Anblick eines ſolchen Heeres dem künftigen Schriftſteller gewähren mußte. Dennoch hat er bereits in Smolensk genug. Er ſchreibt von da aus:

„Wie ſich ein Menſch doch verändert! Die Schauluſt, die ich in alten Tagen hatte, iſt ganz geſtillt; ſeitdem ich Mailand und Italien geſehen, ſtößt alles mich durch ſeine Plumpheit zurück. Wirſt Du glauben, daß ich ohne irgendwelchen perſönlichen Grund zuweilen nahe daran bin, Thränen zu vergießen. In dieſem Ozean von Barbarei kein Ton, der zu meiner Seele ſtimmt! Alles iſt grob, ſchmutzig, ſtinkend, im buchſtäblichen und bildlichen Sinne. Es blieb mir höchſtens das kleine Vergnügen, mir auf einem verſtimmten Klavier ein wenig vorſpielen zu laſſen von einem Menſchen, der ebenſo muſikaliſch iſt wie ich katholiſch. Der Ehrgeiz beſitzt keine Macht mehr über mich; das ſchönſte Ordensband würde mir kein Erſatz ſcheinen für das, was ich dulde. Die Höhen, die mein Geiſt bewohnt — wo er in einem ſchönen Klima Bücher ausdenkt, Cimarosa hört und Angela liebt — ſtelle ich mir als liebliche Hügel vor; fernab von ihnen in der Ebene drunten liegen die giftigen Sümpfe, in die hinab ich nun geſunken bin . . . . . Kannſt Du Dir denken, daß ich ein großes Vergnügen daran finde, mich mit den offiziellen Dokumenten, Italien betreffend, zu befaſſen? Ich hatte zwei oder drei italieniſche Geſchäftsangelenheiten, die, ſelbſt nachdem ſie geordnet waren, meine Einbildungskraft beſchäftigten wie ein Roman."

Immer dieſe Doppelnatur in ſeinem Weſen! Der Drang, die Phantaſie zu nähren, verbunden mit Thatenluſt und dem Trieb, Thaten zu ſehen, ſpricht auch aus ſeinem Tagebuch von Moskau. Während des Brandes ſchreibt er: „Das Feuer näherte ſich raſch dem Hauſe, das wir verlaſſen hatten. Unſere Wagen blieben fünf bis ſechs Stunden auf dem Boulevard ſtehen. Dieſer Unthätigkeit müde ging ich hin, um das Feuer zu ſehen und blieb eine Stunde oder zwei bei Joinville . . . . wir tranken eine Flaſche Wein,

und erholten uns dadurch. Ich las einige Zeilen in einer englischen Übersetzung von „Paul et Virginie“, die mitten unter der allgemeinen Roheit mir wieder ein bischen geistiges Leben gab.“

Beyle wurde für die Zeit des schreckenvollen Rückzuges aus Rußland zum Generaldirektor ernannt, der die Verpflegung der drei Plätze Minsk, Witebsk und Mohilew zu besorgen hatte; er erwarb sich besonderes Verdienst bei Orscha, indem er hier dem Heere Lebensmittel für drei Tage verschaffte, die einzigen Lebensmittel, welche dasselbe zwischen Moskau und der Beresina erlangte. Die Kaltblütigkeit und Entschiedenheit, welche Beyle von frühester Jugend an eigentümlich waren, verließen ihn auch hier nicht. Es ist oft erzählt worden, wie er an einem der schlimmsten Tage, als er wohlrasiert und sorgfältig gekleidet sich bei seinem Chef Daru meldete, mit dem Kompliment empfangen wurde: „Sie sind ein tapferer Mann, Herr Beyle, Sie dachten auch heute daran, sich zu rasieren.“

Er verlor bei diesem Rückzug alles: seine Pferde, seine Wagen, seine Bagage, sein Geld, ja selbst der Notschilling ging verloren, mit dem sich zu versehen er für angezeigt gehalten. Als er abreiste, hatte seine Schwester die sämtlichen Knöpfe eines seiner Überröcke abgenommen; Goldstücke zu 20 und 40 Francs, sorgfältig mit Tuch überzogen, ersetzten deren Stelle. Bei seiner Heimkehr fragte sie ihn, ob ihm dies Geld von Nutzen gewesen sei. Mit vieler Mühe besann er sich darauf, daß er einem Kellner irgendwo in der Nähe von Wilna eben diesen Überrock geschenkt, weil er ihn für abgetragen hielt. Dieser Zug ist bezeichnend dafür, wie Beyle, als Diplomat so umsichtig, so vergeßlich als Poet war.

Er trat von neuem sein Amt in Paris an. Im Jahre 1813 folgte er dem Hauptquartier des Kaisers nach Mainz, Erfurt, Lützen, Dresden; er wurde Chef der Intendantur in Schlesien; dann suchte er wegen seiner geschwächten Gesundheit Zuflucht am Comosee, in

der Gegend, wohin es ihn beſtändig, wie zu einer Inſel der Glückſeligkeit, zog. Ein dolce far niente füllte hier die Pauſen aus, die eine glückliche Liebe ihm übrig ließ. Er ſpielte noch eine Rolle bei Napoleons Wiederkehr im Jahre 1814; aber mit Napoleons Sturz war ſeine Carrière in äußerlichem Sinne vorbei. Er verlor alles: ſein Amt, ſein Einkommen, ſeine geſellſchaftliche Stellung, ſeine Ausſichten; er trug den Verluſt nicht nur ohne Klage, ſondern mit Heiterkeit; mit philoſophiſchem Gleichmut fand er ſich in das Unvermeidliche und war von nun an Kosmopolit, Kunſtliebhaber, Dilettant und Schriftſteller.

Von 1814 bis 1821 lebte Beyle, mit einer einzigen Unterbrechung im Jahre 1817, in ſeinem geliebten Mailand. Er verließ die Stadt auch während der hundert Tage nicht, da er Napoleons Sache für verloren hielt. Leidenſchaftlich für italieniſche Muſik und Geſang eingenommen, wie er war, verbrachte er glückliche Abende im Theater La Scala und lernte in den vornehmſten Kreiſen der Stadt, im Hauſe des Grafen Porro, in Lodovico de Brême's Theaterloge, Italiens Dichter und Freiheitsmänner kennen: Silvio Pellico, Manzoni und andere; außerdem machte er die Bekanntſchaft berühmter Reiſenden, wie Byron, Madame de Staël, Wilhelm Schlegel, überhaupt einer Reihe von Englands und Deutſchlands hervorragendſten Perſönlichkeiten. Aus einer mehrjährigen Liebesverbindung, die ihn bei ſeiner Fähigkeit, das Glück zu fühlen, dasſelbe nun auch voll genießen ließ, wurde er plötzlich herausgeriſſen, als ihn im Sommer 1821 der, übrigens gänzlich grundloſe, Verdacht der öſterreichiſchen Polizei, die ihn für einen Carbonaro hielt, über Hals und Kopf aus der Stadt vertrieb.

Er kam ganz zerknirſcht in Paris an; die Trennung von der Frau, die ihm ſo teuer war, erſchütterte ſein Gemüt aufs tiefſte. Unter dieſem überwältigenden Eindruck ging er daran, ſein berühmtes Buch „De l'amour“ zu ſchreiben. Bisher hatte er nur Biographieen von Haydn und Mozart herausgegeben, die jedoch

bloß Bearbeitungen von italieniſchen und deutſchen Schriften waren, ſowie die „Histoire de la peinture en Italie“, in demütig-ſtolzem Ausdruck von ihm dem Gefangenen auf St. Helena gewidmet. Keines dieſer Bücher hatte das geringſte Aufſehen erregt, das letztere erwarb ihm indes das Wohlwollen und die Freundſchaft des Philoſophen de Tracy.

Beyle hatte ſich anfänglich in Paris vollſtändig iſoliert gefühlt: ein Teil ſeiner alten Freunde, die während des Kaiſerreiches ſeinen Verkehr ausgemacht, war aus der Hauptſtadt verbannt worden; die Anderen hatten durch ihre Kriecherei vor den neuen Machthabern ſeine Achtung verſcherzt. Nun fand er bei de Tracy die Blüte der damaligen guten Geſellſchaft, Lafayette, den Grafen von Ségur, Benjamin Conſtant, während er gleichzeitig im Hauſe der berühmten Sängerin Giuditta Paſta und in einigen ähnlichen Salons mit dem heranwachſenden Schriftſtellergeſchlecht, Männern wie Mérimée, Jaquemont und Anderen zuſammentraf. Von 1821—30 blieb Beyle, abgeſehen von einigen Ausflügen nach England und Italien, in Paris anſäſſig; von 1830 bis zu ſeinem Tode war er wiederum Beamter, Inhaber einer Art von Sinekure als Konſul, erſt ein Jahr in Trieſt, wo er ſich nicht behaglich fühlte, dann für den Reſt jener Zeit in Italien in Civita-Vecchia. Der Aufenthalt daſelbſt war faſt gleichbedeutend mit einem ſolchen in dem naheliegenden Rom. Hier lebte er unter dem Himmel, den er ſtets geliebt, und inmitten des von ihm bevorzugten Volkes, langweilte ſich aber in ſeiner Einſamkeit und Unthätigkeit über alle Maßen. Allerdings wurde er ein liebenswürdiger und kenntnisreicher Cicerone für diejenigen ſeiner Landsleute, die ihn aufſuchten und ihm gefielen, doch er ſehnte ſich beſtändig zurück nach Paris, obſchon er mit einem Überreſt von dem Soldatengeiſt des Kaiſerreiches ſich nicht mehr als Franzoſe betrachtete, ſeit die Regierung Ludwig Philipps 1840 in der orientaliſchen Frage ohne Schwertſtreich Europa nachgegeben hatte. In ſeinen letzten Lebensjahren war er kränklich.

Er ſtarb plötzlich an einem Schlaganfall während eines Urlaubs in Paris.[1]

[1] Zufolge teſtamentariſcher Beſtimmung, die beweiſt, welche Anziehungskraft die Erinnerungen an Mailand bis zu ſeinem Tod für ihn hatten, wurde auf ſeinen Grabſtein auf dem Friedhof von Montmartre die Inſchrift geſetzt:

ARRIGO BEYLE
MILANESE
SCRISSE
AMÒ
VISSE
ANN. LIX M. II
MORI IL XXIII MARZO
MDCCCXLII.

XIX.

Henri Beyle ist ohne Zweifel einer der vielseitigsten Geister aus jener reichen Periode. Am schärfsten unterscheidet ihn von den französischen Romantikern seiner Umgebung der Grundzug, daß er in direkter Linie vom 18. Jahrhundert, insbesondere von dessen streng rationeller und sensualistischer Philosophie abstammt, so daß niemals in seiner Seele, auch in keiner noch so kurzen Jugend- oder Übergangsperiode, sich ein Funken von der üblichen romantischen Pietät für die religiösen Traditionen findet; er ist mit einer Entschiedenheit, die sein ganzes Leben hindurch nicht in einem einzigen Punkt ihn verläßt, ein philosophischer Gegner von allem, was in jener großen romantischen Bewegung Reaktion gegen den Geist des 18. Jahrhunderts hieß. Niemals ließ er sich im geringsten durch Chateaubriand oder Madame de Staël beeinflussen — er war weder Kolorist wie ersterer noch beredt wie die letztere — ebenso wenig durch André Chénier, Hugo und Lamartine. Der Sinn für Metrik mangelte ihm, er war weder lyrisch noch pathetisch; seine Vorbilder als Romantiker waren keine inländischen. Seine Treue gegen die von den Romantikern aller Länder so gering angesehenen Philosophen Condillac und Helvetius blieb unverbrüchlich, ja unerschütterlich selbst in der Zeit, als das Verdammungsurteil über sie ein allgemeines war.

Er lebte und starb als leidenschaftlicher Atheist. Es war in seiner Überzeugung, daß die Welt nicht von einem Gott Vater

gelenkt werde, gleichsam ein Element von Feindschaft gegen das Wesen, an das er nicht glaubte, ein Zorn über die Schrecken des Erdenlebens, der sich Luft in dem traurig-witzigen Worte machte: „Ce qui excuse Dieu, c'est qu'il n'existe pas.“ Niemals versäumte er eine Gelegenheit, seinen Unwillen gegen die positive Religion an den Tag zu legen. Fühlte er sich einmal veranlaßt zu schreiben, „die einzig wahre Religion“, so unterließ er nicht, in Parantheſe hinzuzufügen „(des Leſers)“, und erwähnte er ausnahmsweiſe die chriſtliche Moral, ſo verſuchte er, ſie auf die weiſe Berechnung zu reduzieren, „Trüffeln nicht zu eſſen, um ſich den Magen nicht zu verderben.“

Als Moralphiloſoph (auch als Privatmann) war er ein ausgeprägter Epikuräer. Er erkannte keine andere Triebfeder des Handelns an, als den Egoismus, das heißt, den Drang nach Vergnügen und die Furcht vor Schmerz, und es bedurfte nach ſeiner Auffaſſung keiner anderen Erklärung dafür, auch nicht für die ſogenannten heroiſchen Handlungen, da die Furcht vor Selbſtverachtung, d. h. die Furcht vor einem Übel hinreichend ſei, einen Menſchen ins Waſſer zu werfen, um dadurch einen andern zu erretten. (Siehe Beyles Auseinanderſetzung in dem höchſt intereſſanten Brief vom 28. Dezember 1829.) Unter tugendhaften Handlungen verſteht er ſolche, die beſchwerlich für den, der ſie ausführt, aber nützlich für Andere ſind.

Er war durch und durch und ausſchließlich Pſycholog; als beobachtender Touriſt, als Forſcher in alten Chroniken, als Roman- und Novellenſchreiber immer nur Pſycholog. Der Menſchenſeele galt ſein ſtetes Studium, er iſt einer der erſten modernen Schriftſteller, für welche die Geſchichte als Wiſſenſchaft ſich auf ein pſychologiſches Problem beſchränkt. Aber die Wiſſenſchaft von dem Menſchen war für Beyle, vermöge ſeiner Glücksmoral, die Wiſſenſchaft vom Glücke. Um das Glück drehten ſich alle ſeine Gedanken. Unter Charakter verſtand er die einem Menſchen zur Gewohnheit gewordene Art, das Glück aufzuſuchen; und wenn er unter den verſchiedenen Raſſen

die italieniſche vorzog, war es, weil die italieniſchen Männer und Frauen ihm am ſicherſten und geradeswegs dem Glück entgegen zu gehen ſchienen.

Selbſtändig, originell und leidenſchaftlich, wie er war, ſtellte er als erſte Bedingung des Glücks die auf, daß Jeder er ſelbſt ſei und nur auf ſich ſelbſt baue. Aus ſeinen Schriften klingt in zahlreichen Varianten die Aufforderung an den Leſer: Traue Niemand! Glaube nur das, was du geſehen, hege keine Bewunderung für etwas, das nicht dir ſelbſt Vergnügen macht, nimm im voraus an, daß dein Nächſter Nutzen davon hat zu lügen! Sein bis zur Unendlichkeit wiederholter Vorwurf gegen die Franzoſen iſt der, daß ſie zu eitel ſind, um die Freude kennen zu lernen, oder vielmehr, daß ſie für keine höhern Freuden empfänglich ſind als für diejenigen der Eitelkeit, dieſe aber ſchätzte er ſeinerſeits ſehr gering. Nach ſeiner Auffaſſung mißt der Franzoſe ſtets an ſeinem Nachbar, ob er ſelbſt Vergnügen fühle, glücklich ſei u. ſ. w. Er wagt nicht, dieſe Frage aus ſich ſelbſt zu entſcheiden. Die Furcht, den Andern nicht zu gleichen, die Furcht davor, was die Andern über Einen ſagen würden, iſt nach Beyles Auffaſſung das herrſchende Gefühl in Frankreich. Im Gegenſatz dazu hegte er ſelbſt, nicht zufrieden mit ſeiner angeborenen Originalität, immer die Furcht, ſich Andern gleich zu zeigen — ein Zug, der ihn zu Bizarrerie und Affektation trieb. Er, welcher beſtändig die Rückſichtnahme auf die Umgebung verſpottete, welcher Offenheit, Selbſthingebung, Aufrichtigkeit und Naivetät liebte und verherrlichte, war ſtets damit beſchäftigt, ſich ſelbſt zu ſtudieren und zu überwachen. Die Pflichten, deren Erfüllung er ſich vorſchrieb, zielten ſtets dahin, irgend einem Andern zum Trotz zu handeln oder ſich für irgend eine vermeintliche Beleidigung zu rächen. Der Gedanke, was der Nächſte ſagen und thun würde, plagte ihn ebenſo ſehr wie den geringſten Spießbürger, nur mit dem Unterſchied, daß Beyle's Aufmerkſamkeit dahin zielte, der Nachahmung zu entgehen. Immer war er beſtrebt, das Gegenteil

von dem zu thun, was dem Nächſten gefiel. — In dieſer ewigen Oppoſition gegen den Spießbürger liegt etwas echt Romantiſches. Nicht weniger romantiſch iſt der Zug, daß dieſer Mann, der beſtändig Natürlichkeit und Rückſichtsloſigkeit predigte, ſein ganzes Leben hindurch eine Leidenſchaft dafür bewahrte, ſich zu verbergen, zu verkleiden und Andere zu myſtifizieren, indem er ſeine perſönlichen Erfahrungen und Anſichten hinter einem wahren Wuſt von Umſchweifen und Vermummungen verbarg.

In einer tief innern Einſamkeit war von Anfang an ſein Leben verfloſſen. Sein überſtrömender Fond von Gefühl war in ſich ſelbſt zurückgeſtaut worden. Er betrachtete ſich unter den traurigen Eindrücken ſeiner Kindheit ſchon frühzeitig als verſchieden von allen Andern, wohl auch als den Andern überlegen, aber ſolcherweiſe, daß er ſelbſt ſeine Überlegenheit als Verſchiedenartigkeit definierte.[1] Er war ſich bewußt, daß er als anders geartet nicht auf eine allgemeine Sympathie zählen könne, ſo wenig wie auf ein allgemeines Verſtändnis. Daher ſein Wunſch als Schriftſteller, in einer Sprache ſchreiben zu können, die nur von einigen Auserwählten verſtanden würde (une langue sacrée); daher auch ſein Wunſch, einen einzigen Leſer zu finden, einzig daſtehend in jeder Bedeutung des Wortes;[2] daher endlich ſein Zuſatz unter „La Chartreuse de Parme“: To the happy few.

Aus dieſer Quelle ſtammt auch ſein Hang zur Verborgenheit.

---

[1] In einem Brief vom 16. Juli 1813 heißt es: Wenn die ſogenannte Überlegenheit nur in einigen geringen Graden beſteht, macht ſie liebenswürdig und veranlaßt andere Menſchen, uns nachzugehen; ſiehe z. B. Fontenelle. Wenn ſie größer iſt, bricht ſie jedes Verhältnis zwiſchen den Menſchen und Dir ab. Das iſt die unglückliche Stellung, in welcher der überlegene, oder beſſer, der anders geartete Mann ſich befindet. Die Umgebung kann nichts zu ſeinem Glücke beitragen; Lob von ſolchen Menſchen würde binnen kurzer Zeit mir widerlich ſein und ihre Kritik würde mich peinigen.

In ähnlicher Weiſe heißt es im 4. Kapitel von „La Chartreuse de Parme“: Die Kameraden fanden Fabrice ſehr verſchieden von ihnen ſelbſt, was ſie abſtieß; er hingegen begann große Freundſchaft für ſie zu fühlen.

[2] Un lecteur unique, unique dans tous les sens.

Nicht nur, daß er alle seine Bücher pseudonym herausgab — bis auf eine einzige Ausnahme als de Stendhal (wahrscheinlich nach der Stadt Stendal in Preußen, dem Geburtsort Winckelmanns) — in vielen derselben (z. B. in „De l'amour") tritt der Verfasser zudem unter einer ganzen Schaar wechselnder Pseudonyme auf. Jede Meinung, zu der er sich nicht gerne selbst bekennt, jede Anekdote, die einen Einblick in sein Privatleben gewähren könnte, wird unvermeidlich bald einem Alberic, bald einem Lisio, bald „dem liebenswürdigen Oberst So und So" zugeschrieben. Beyle hat sich in seinen Schriften ebenso viele verschiedene Beschäftigungen wie Namen beigelegt: bald ist er Kavallerieoffizier, bald Eisenhändler, bald Zollbeamter, bald Handlungsreisender; er tritt bald als Mann, bald als Frauenzimmer auf, abwechselnd als adelig oder bürgerlich, als Engländer oder Italiener. Am liebsten hätte er in einer Chiffresprache für Eingeweihte geschrieben. In dieser Sucht, auf falsche Fährte zu leiten, steckte offenbar etwas von der Geheimniskrämerei des Diplomaten; dazu kam ein in seiner Privatkorrespondenz fast in Verfolgungswahn ausartendes Mißtrauen gegen die Polizei. Er hatte in seiner Jugend sowohl die Polizei Napoleons als auch diejenige Österreichs kennen gelernt, und sah in Gedanken beständig seine Briefe aufgefangen und geöffnet. Darum unterschrieb er fast niemals einen Privatbrief mit seinem Namen. Ich finde in seiner Korrespondenz mehr als 70 pseudonyme Unterschriften, von den absonderlichsten bis zu den gewöhnlichsten Namen: Conickphile, Arnolphe II., C. de Seyßel, Chopin d'Ornonville, Toricelli, François Durand u. a. m.; er nennt sich bald „Capitaine", bald „Marquis", bald „Ingenieur", er unterzeichnet sich bald nur mit seinem Alter, bald mit der Straße und Hausnummer. Grenoble nennt er Cularo, Civita-Vecchia Abeille. Es belustigt ihn, seinem Namen eine fingierte Ortsbezeichnung beizufügen, wie z. B. Théodore Bernard (du Rhône), ja er unterzeichnet sogar einen öffentlichen Vorschlag an die Juli-

regierung betreffs eines neuen Wappenſchildes für Frankreich folgendermaßen:

Olagnier,
De Voiron (Jsère).

Es war ihm ein ſolches Ergötzen, ſich unkenntlich zu machen oder ſich ſelbſt zu traveſtieren, daß der Satz „odi profanum vulgus et arceo“ wohl als Ausdruck für das gelten kann, was für ihn perſönlich die Bedingung zum Glücke war. Worin beſtand es ſelbſt für ihn?

Augenſcheinlich von Anfang an in verwegener That und in leidenſchaftlicher Liebe. Das Grauen, womit man, hingeriſſen von einer Sache oder einer Perſönlichkeit, ſein Leben aufs Spiel ſetzt, das Beben, in welches glückliche Liebe die Seele verſetzt, waren für ihn die höchſten Momente des Menſchenlebens. Da wo er in der Einleitung zu „La Chartreuse“ von Mailand ſpricht, bemerkt er ſehr charakteriſtiſch: „Der Abmarſch des letzten öſterreichiſchen Regimentes bezeichnete den Umſturz der alten Ideen: ſein Leben gering zu achten, kam in die Mode. Man ſah, daß, um nach Jahrhunderten der Heuchelei und Schalheit glücklich zu ſein, man etwas mit wirklicher Leidenſchaft lieben und es verſtehen müſſe, ſein Leben aufs Spiel zu ſetzen, wenn der Augenblick es erforderte.“

Die beiden Leidenſchaften: die Liebe zum Krieg und die Liebe zum Weibe, waren bei Beyle nur zwei Äußerungen für eine und dieſelbe Grundleidenſchaft, die Liebe zu dem, was er „le divin imprévu“, das göttliche Unvorhergeſehene, zu nennen pflegt, dieſe Leidenſchaft, in welcher er vollſtändig Poet iſt. Inwiefern der Krieg, beſonders wie Napoleon ihn führte, dieſen Hang befriedigte, bedarf keiner Erläuterung; inwiefern Italien, beſonders die italieniſchen Frauen, demſelben genug thaten, erklären Beyle's eigene Worte. In einem Brief aus Mailand vom 4. September 1820 heißt es: „Nachdem ich fünfzehn Jahre in Paris zugebracht, iſt nichts auf der Welt mir ſo gleichgültig wie eine hübſche Franzöſin.

Oft führt ſogar mein Widerwille vor dem Vulgären und Affektierten mich über dieſe bloße Gleichgültigkeit noch hinaus. Sobald ich einer jungen Franzöſin begegne, vor allem dann wenn ſie unglücklicherweiſe wohlerzogen iſt, erinnere ich mich augenblicklich an mein Vaterhaus und meine Schweſtern, ich ſehe alle Bewegungen der Dame voraus bis zur flüchtigſten Abſchattierung ihrer Gedanken. Darum halte ich mehr von der ſchlechten Geſellſchaft, weil man dort mehr überraſchende Anregung findet. Soweit ich mich ſelbſt kenne, ſo iſt dies die Saite in meiner Seele, welche die Menſchen und Dinge in Italien zum Schwingen gebracht haben — vor Allem die Frauen. Man denke ſich mein Entzücken, als ich in Italien fand, was zu entdecken kein Reiſender durch ſeine Erzählung mich des Vergnügens beraubt hatte, nämlich daß dort gerade in der guten Geſellſchaft ſich die meiſten Überraſchungen bieten. Dieſe merkwürdigen Geiſter [Genien, ſagt Beyle] laſſen ſich nur durch Mangel an Geld oder durch die reine Unmöglichkeit verhindern, ihrer Eingebung zu folgen; wenn ſich noch Vorurteile finden, ſo iſt es in den unteren Klaſſen."

Was Beyle am höchſten liebt, iſt alſo mit anderen Worten die Energie in Handlungen wie in Gefühlen — Energie, gleichviel ob ſie als die geniale Unwiderſtehlichkeit des Feldherrn oder als die grenzenloſe Zärtlichkeit der Frau auftritt. Darum treibt er, der kalte, trockene Spötter, einen förmlichen Kultus mit Napoleon;[1] darum liebt er die Mailänderin; darum verſteht und ſchildert er als Schriftſteller das fünfzehnte und ſechzehnte Jahrhundert in Italien weit beſſer als die Gegenwart. Er trug ſich lange mit dem charakteriſtiſchen Plan, eine „Geſchichte der Energie in Italien" zu ſchreiben,

[1] In einem (nicht abgeſandten) Brief an Byron ſagt er geradezu: „le héros que j'ai adoré". Und in einem Brief vom 10. Juli 1818 ſchreibt er, wahrſcheinlich mit der einzigen lyriſchen Wendung, die ſich in ſeinen zwanzig Bänden findet: „O, St Helena! du von nun an ſo berühmter Felſen, du biſt die Klippe, woran Englands Ehre ſcheiterte!" Er erinnert hier an reine Lyriker wie Hugo und Heine.

und man kann ſagen, daß ſeine, nach alten Handſchriften kopierten, bearbeiteten oder nachgedichteten italieniſchen Chroniken die Pſychologie der italieniſchen Energie gegeben haben.

Eine Andeutung genügt, um zu zeigen, daß dieſelbe Liebe zu dem Unvorhergeſehenen, die ihn in den Krieg getrieben, ſpäter, als die Kriegsperiode abgeſchloſſen war, ihn zum Reiſenden, Emigranten, Kosmopoliten machte. Er erwähnt einmal in einem ſeiner Briefe, als er Reiſeordre bekommen hat und ihr nur ungern Folge leiſtet, weil zarte Bande ihn an die Stelle binden, ausdrücklich des Vergnügens, das er gleichwohl unwillkürlich fühlt, „ſobald die Rede davon iſt zu reiſen und etwas Neues zu ſehen.“ Und ebenſo einleuchtend iſt es, daß derſelbe Drang zu dem Unvorhergeſehenen, das heißt, dem Originellen und Rückſichtsloſen, dem in tieferem Sinne Genialen, der ihn zu den Frauen zog und die Urſache war, heftiger und zärtlicher als Andere zu lieben, ſich in der leidenſchaftlichen Liebe zur Muſik und zur bildenden Kunſt verrät, die ihn zum Enthuſiaſten, Dilettanten, Cicerone und Biographen machte. Er liebte Cimaroſa und Correggio, Arioſto und Byron, wie man eine Frau liebt. Man ſtudiere z. B. ſein Verhältnis zu Byron. Der Welt gegenüber beurteilte er ihn ſtreng und kalt; in ſeinem perſönlichen Verkehr mit Byron trat er voll Stolz auf, ſtritt mit ihm über Napoleon u. ſ. w.; er ließ ſogar einen gewinnenden Brief von Byron, den dieſer ihm ſieben Jahre nach ihrer erſten Begegnung ſchickte, unbeantwortet, weil derſelbe (in ſeiner Verteidigung Walter Scotts) ihm eine Spur von Heuchelei zu verraten ſchien. Aber man leſe, in welchen Ausdrücken er da, wo er ſich keinen Zwang anzuthun braucht, ſeine Gefühle bei der erſten Begegnung mit Byron ſchildert: „Ich war damals in „Lara“ verliebt. Vom nächſten Augenblick an ſah ich Lord Byron nicht mehr wie er wirklich war, ſondern wie mir ſchien, daß der Verfaſſer von „Lara“ ſein müſſe. Als das Geſpräch in der Loge ins Stocken zu kommen drohte, verſuchte Herr von Brême mich zum Sprechen zu bringen;

aber es war mir rein unmöglich, ich war zu erfüllt von Ehrfurcht und Zärtlichkeit. Wenn ich's gewagt hätte, würde ich Lord Byrons Hand geküßt haben und in Thränen ausgebrochen sein .... Erfüllt von zärtlicher Besorgnis, gab ich ihm den Rat, sich eine Droschke zu nehmen."[1]

Noch andere Männer außer Beyle haben den Krieg und das Reisen, die Frauen und die Kunst geliebt; aber das absolut Eigentümliche und so außerordentlich Moderne an ihm ist der Trieb und die Fähigkeit, mitten unter der Aktion und der Leidenschaft sich Rechenschaft über sich selbst zu geben. Unablässig untersucht und beobachtet er sein Ich, hat so zu sagen die Hand beständig an seinem eigenen Pulse; er konstatiert mit nie versagender Kaltblütigkeit seinen Zustand und dessen Ursachen und zieht aus seinen Wallungen eine Kette von allgemeinen Ideen. Man folge ihm in eine Schlacht. Während der Kanonade bei Bautzen notiert er:

„Wir sehen zwischen 12 und 3 Uhr alles sehr gut, was man von einer Schlacht sieht, das heißt nichts. Das Vergnügen besteht darin, daß man ein Bischen [dies „ein Bischen" ist bezeichnend] bewegt ist bei der Gewißheit, daß hier vor unsern Augen etwas Fürchterliches geschieht. Der majestätische Lärm der Kanonen trägt viel zu dieser Wirkung bei; mir scheint, wenn sie pfiffen oder flöteten, würde die Gemütsbewegung nicht so stark sein. Ein Pfeifen könnte ebenso furchtbar sein, aber niemals so schön."

Oder man höre ihn, wenn er verliebt ist:

„Das Entstehen der Liebe.

Was in der Seele vorgeht, ist folgendes:

1. Die Bewunderung.

2. Man sagt zu sich selbst: Welche Freude es sein würde, sie zu küssen, von ihr geküßt zu werden u. s. w.

[1] Die Hauptstellen bei Beyle über Lord Byron sind die Abhandlung „Lord Byron en Italie" (Racine et Shakespeare, p. 261) und „Lettres à ses amis", I. 273 ff. II. 71 ff.

3. Die Hoffnung. Man erwägt alle Umſtände .... Selbſt bei den zurückhaltendſten Frauen werden die Augen feucht im Moment der Hoffnung; die Leidenſchaft iſt ſo ſtark, das Vergnügen ſo heftig, daß ſie ſich durch unzweideutige Zeichen verrathen.

4. Die Liebe iſt da. Lieben heißt, beim Anblick und bei der Berührung eines geliebten Gegenſtandes, der uns liebt, Freude empfinden, froh bewegt ſein, ihn mit allen Sinnen und ſo nah als möglich wahrnehmen.

5. Die erſte Kryſtalliſation beginnt. Man findet eine Befriedigung darin, die Frau, deren Liebe man gewiß iſt, mit tauſend Vorzügen auszuſchmücken; mit unendlichem Behagen geht man alle einzelnen Momente ſeines Glückes durch .... Man laſſe den Kopf eines Liebenden vierundzwanzig Stunden arbeiten, und man wird eine Erſcheinung gewahren wie die folgende: Bei Salzburg wirft man einen entlaubten Aſt hinunter in die verborgenſte Tiefe der Saline; wenn man ihn nach zwei oder drei Monaten wieder heraufzieht, iſt er mit glänzenden Kryſtallen überzogen: an die kleinſten Zweige, nicht dicker als die Kralle einer Blaumeiſe, haben ſich unzählige, ſcheinbar bewegliche, blitzende Diamanten angeſetzt, und laſſen den urſprünglichen Aſt nicht mehr erkennen. Was ich Kryſtalliſation nenne, das iſt die Thätigkeit des Geiſtes, in Allem, was ſich ereignet, neue Vorzüge des geliebten Gegenſtandes zu erkennen. — Da ſpricht gelegentlich ein Reiſender von der Kühle in Genuas Orangenhainen — welche Wonne, dieſe Kühle mit ihr vereint zu genießen! ..... Dieſes Phänomen iſt in unſrer Natur begründet, die das Verlangen nach Vergnügen in uns weckt und uns dabei das Blut in den Kopf jagt, ſowie in dem Gefühl der Zunahme unſeres Vergnügens in dem Maße, wie wir neue Vollkommenheiten am geliebten Gegenſtande finden, und endlich in der Idee: ſie iſt mein. Der Wilde kommt nicht weiter als zur einfachen Bewunderung des begehrten Weibes. Er empfindet wohl auch Vergnügen, aber die ganze Thätigkeit ſeines

Gehirns ist davon in Anspruch genommen, das flüchtende Raubtier zu verfolgen, um sich Nahrung zu verschaffen .... Obgleich nun also der Leidenschaftliche seiner Geliebten alle Vorzüge beilegt, kann seine Aufmerksamkeit doch noch geteilt sein, denn der Geist ermüdet bei allem Einförmigen, selbst bei dem vollkommenen Glücke. Doch hierzu kommt dann folgendes, was die Aufmerksamkeit festhält:

6. Der Zweifel entsteht. Nachdem zehn oder zwölf Blicke oder auch eine Reihe anderer Handlungen dem Liebenden Mut eingeflößt und seine Hoffnung bestärkt haben.... begehrt er äußerliche Bürgschaft für sein Glück. Er begegnet Gleichgültigkeit, Kälte oder Zürnen, wenn er allzu große Sicherheit an den Tag legt.... So gelangt er dazu, an dem Glücke zu zweifeln, das er sich versprach. Er wird bedenklicher hinsichtlich der Gründe, welche ihm Hoffnung zu geben schienen. Er will sich mit den übrigen Freuden des Lebens trösten, findet aber, daß sie nicht mehr für ihn existieren. Die Furcht vor einem schrecklichen Unglück und zugleich der Hang zu tiefem Nachdenken erfaßt ihn.

7. Zweite Kryſtallisation. Die Diamanten derselben sind die Bekräftigung des Gedankens: Sie liebt mich. In jeder Viertelstunde der Nacht, welche auf die Entstehung des Zweifels folgt, sagt der Liebende nach der Verzweiflung einiger Augenblicke zu sich selbst: „Ja, sie liebt mich," und er entdeckt weitere Vorzüge an ihr. Doch aufs neue bemächtigt sich seiner der Zweifel, er richtet sich auf, ihm stockt der Atem, und er fragt sich: Liebt sie mich denn wirklich? Und mitten unter diesen quälenden und süßen Erwägungen fühlt der arme Liebende lebhaft: Das Zusammenleben mit der Geliebten würde ein Vergnügen sein, das kein anderes in der Welt aufwiegen oder ersetzen könnte."

Man findet nicht viele solch feiner und scharfer Analysen einer Leidenschaft. Nicht mit Unrecht hat die Art, wie Beyle Rechenschaft über das giebt, was während einer Leidenschaft in

der Seele vorgeht, ſeine beſten Kritiker, wie Taine und Bourget, an Spinoza's meiſterhaften dritten Teil ſeiner Ethik: De Affectibus erinnert. Es war in dieſem Kriegsmann, Adminiſtrator, Diplomaten und Liebenden ein beträchtliches Stück von einem Philoſophen. Er war beſtrebt, jedes Phänomen des Gefühlslebens in ſeine Elemente aufzulöſen; dafür zeigte er den Zuſammenhang zwiſchen den Ideen und Gemütsbewegungen, welche in zuſammengefaßtem Syſtem die Anlagen und den Charakter der Individuen beſtimmen. Er achtete nicht weniger auf die verſchiedene Stärke der Gefühle wie auf ihre verſchiedenartigen Verkettungen und Aſſoziationen; er ſuchte den Grund des verſchiedenartigen Gepräges der einzelnen Charaktere in den tiefſten nationalen und klimatiſchen Urſachen; er ſkizzierte eine Raſſen-Pſychologie. Ohne jemals eine ſtreng wiſſenſchaftliche Methode zu verfolgen, hatte er einen lebendigen Trieb, beim Studium der Seelenzuſtände in wiſſenſchaftlicher Weiſe vorzugehen; er taſtete fortwährend nach einem Anhaltspunkt für Zahlenbeſtimmungen, für Maß und Gewicht. Er ſchildert an einer Stelle den Beſuch des Königs in einer kleinen Stadt mit Feſtaufzug, Te Deum und Weihrauchwolken in der Kirche, Gewehr- und Kanonenſalven außerhalb derſelben, und ſchließt: „Die Bauern waren außer ſich vor Entzücken und Frömmigkeit; ein ſolcher Tag vernichtet die Wirkung von hundert Nummern jakobiniſcher Zeitungen.“ An anderer Stelle erzählt ein landflüchtiger Revolutionär, wie der Aufſtand, an deſſen Spitze er ſtand, geſcheitert ſei, nur weil er nicht drei Menſchen hinrichten laſſen und ſieben oder acht Millionen aus der Kaſſe, zu welcher er den Schlüſſel beſaß, unter ſeine Anhänger verteilen wollte. „Wer das Ziel will, muß die Mittel wollen,“ erwidert Beyle's Held, „wenn ich, anſtatt ein Staubkorn zu ſein, die Macht beſäße, ſo würde ich drei Menſchen hängen laſſen, um das Leben von vieren zu erretten.“ („Rouge et Noir“ I. 105, II. 45.)

Es ist einleuchtend, daß für Beyle das Glück zumeist in Klarheit bestand. Das Ziel, dem er beständig nachstrebte, war in letzter Instanz, Klarheit über seine innern Zustände und klarer Einblick in den Mechanismus der Menschenseele. Er war der Ansicht, daß Erfolg, glückliche Liebe, Glück überhaupt, den Verstand kläre und die Urteilskraft schärfe, so wie er umgekehrt überzeugt war, daß nichts so sehr dazu beitrage, einen Menschen unglücklich zu machen, als Mangel an Klarheit. In einem Brief aus Moskau (1812) schreibt er sehr bezeichnend an einen Freund: „Das Glück, welches Du nun hast, muß Dich notwendigerweise zu den Prinzipien des reinen Bélismus [zu den streng Beyle'schen Prinzipien] führen. Ich las vor acht Tagen Rousseau's „Confessions". Ausschließlich vom Mangel an zwei oder drei Beyle'schen Prinzipien rührt es her, daß er so unglücklich war. Diese Manie, in Allem Pflichten oder Tugenden zu sehen, hat seinen Stil pedantisch, sein Leben unglücklich gemacht. Er verkehrt drei Wochen hindurch freundschaftlich mit einem Menschen: bautz, die Pflichten der Freundschaft u. s. w. Dieser Mensch denkt zwei Jahre darnach nicht mehr an ihn; er sucht und findet eine melancholische Erklärung dafür. Der Bélismus würde gesagt haben: Zwei Körper nähern sich einander, es entsteht Wärme und eine Gärung; doch jeder Zustand dieser Art ist vorübergehend, er bleibt und ist eine vergängliche Blume, die man mit Wollust genießen soll." Diese Worte enthalten ein Stück vortrefflicher Lebensphilosophie, welche ein ungewöhnliches Gleichgewicht bekunden würde, falls in Beyle's eigenem Leben die Praxis durchgehends der Theorie entsprochen hätte. Aber obschon von Natur zu einem kräftigen Sensualisten angelegt, an dessen cynische Derbheit im persönlichen Verkehr seine Bekannten gewohnt waren — er erschreckte durch seinen Cynismus George Sand, als sie mit Musset auf der Reise nach Italien mit ihm zusammentraf — und obschon er als Denker so war, wie er es vom Philosophen verlangte: klar, nüchtern, frei von Illusionen — er pflegte zu sagen, daß die

Stellung eines Bankiers die beſte Vorſchule für die Philoſophie ſei — ſo barg er doch hinter ſeinem robuſten Temperament und der trockenen Logik eine künſtleriſche Empfänglichkeit für alle Eindrücke ſo reizbarer, ſo weiblicher Art, daß ſelbſt Rouſſeau nicht empfindſamer ſein konnte. Er bewahrte dieſe Empfindſamkeit bis zu ſeinem Tode. Unter ſeinen nachgelaſſenen Papieren fand ſich folgende Aufzeichnung: „Meine Empfindlichkeit iſt zu zart geworden; was Anderen nur die Haut ſtreift, verurſacht mir blutige Wunden. So war ich im Jahre 1799, ſo bin ich noch 1840. Doch lernte ich all dies unter einer Ironie verbergen, welche die Menge nicht verſteht.“

Selten hat ein Geiſt gelebt, der mit einer größeren Liebe zu dem Natürlichen und dem Rückſichtsloſen mehr Umſchweife und Rückſichten vereinigte, ſelten war ein Geiſt ſo wahrheitsliebend und zugleich ſo ſtark maskiert, ſo glühend in ſeinem Haß gegen die Heuchelei und doch gleichzeitig ſo wenig aufrichtig und natürlich.

XX.

Bis auf den Roman „Armance“ (1827) — ein mißlungenes Buch, deſſen Held, ein begabter Mann, das Mädchen, das er liebt, unglücklich macht, weil er unter einer körperlich-ſeeliſchen Krankheit leidet, deren nicht näher bezeichnete Natur gleichartig mit jener zu ſein ſcheint, welche in Swifts und Kierkegaards Leben eine Rolle ſpielt — veröffentliche Beyle vor 1830 keine größere poetiſche Arbeit. Das Jahr 1830, das überhaupt einen Zeitabſchnitt bezeichnet, macht auch Epoche in Beyle's Schriftſtellerleben. Er ſchreibt oder entwirft in dieſem Jahre ſeine beiden großen Romane „Rouge et Noir“, der 1831 erſchien, und „La Chartreuse de Parme“, der erſt im Jahre 1839 vollendet wurde und gleichzeitig mit der größten von Beyle's italieniſchen Chroniken, „L'Abbesse de Castro“, an die Öffentlichkeit trat.

Dieſe beiden Romane behandeln die Zeit unmittelbar nach Napoleons Sturz, und beide in gleichem Geiſte. Beiden könnte man als Motto die Stelle im Einleitungskapitel zu Muſſets „Confessions d'un enfant du siècle“ geben, wo es heißt: „Und wenn die Jünglinge von Ruhm ſprachen, antwortete man ihnen: Werdet Prieſter! und wenn ſie von Ehre ſprachen, antwortete man: Werdet Prieſter! und wenn ſie von Hoffnung, von Liebe, von Kraft und und Leben ſprachen; immer dieſelbe Antwort: Werdet Prieſter!“ — „Rouge et Noir“ ſpielt in Frankreich, „La Chartreuse“ in Italien. In beiden Büchern iſt die Hauptperſon ein junger Mann, der heimlich für Napoleon ſchwärmt und ſich glücklich gefühlt hätte,

wenn es ihm vergönnt geweſen wäre, im vollen Sonnenſchein des Lebens unter ihm zu kämpfen und ſich auszuzeichnen, der aber nach Napoleons Sturz kein anderes Mittel weiß, um Carrière zu machen, als zu heucheln, und allmählich eine immer größere Virtuoſität in dieſer Kunſt entwickelt. Sowohl Julian wie Fabrice haben eigentlich mehr Anlage zum Kavallerieoffizier; nichtsdeſtoweniger werden ſie beide Geiſtliche, der eine durchläuft ein katholiſches Seminar, der andere wird Biſchof. Nicht mit Unrecht hat man Beyle's Romane wahre Handbücher der Heuchelei genannt; die Stimmung, welche ihnen zu Grunde liegt, iſt der tiefe Ekel und Groll, den die triumphierende Heuchelei ihrem Verfaſſer einflößte; er giebt dieſer Stimmung, aus welcher er ſich befreien will, den vollſtändigſten Ausdruck, indem er, ohne den geringſten Unwillen zu äußern, die Heuchelei als die Macht ſchildert, welche die ganze damalige Zeit beherrſchte; jeder, der vorwärts wollte, mußte ihr unbedingt huldigen. Beyle verſucht dabei, ſich bis zur Höhe eines modernen Machiavelli zu erheben, indem er nicht ſelten ſeinen Hauptperſonen Beifall ſpendet, wenn die undurchdringliche Heuchelei ihnen gelingt, wie er umgekehrt es mißbilligt, wenn ſie ſich überrumpeln oder hinreißen laſſen und ſich unverſehens zeigen, wie ſie ſind. Etwas Gezwungenes und Peinliches iſt unzertrennlich von dieſer ironiſchen Erzählungsweiſe.[1]

[1] Z. B.: „Julian antwortete gewandt auf dieſe Einwendungen, das heißt, was den Wortlaut betraf; aber der Ton, in dem er ſprach, und die ſchlecht verhehlte Lebhaftigkeit des Blickes beunruhigten Herrn Chélan. Doch darf man nicht zu gering von Julian denken; er fand genau die Ausdrücke, deren ein Heuchler, welcher auf Sammetpfoten geht, ſich bedienen würde. Das war für ſein Alter alles Mögliche. Was Ton und Gebärden anbelangt, ſo hatte er ja unter Bauern gelebt und niemals Gelegenheit gehabt, große Vorbilder zu ſtudieren; doch kaum war es ihm ſpäter im Leben vergönnt, ſich ſolchen zu nähern, als er ſich bewunderungswürdig vervollkommnete, ſowohl bezüglich ſeiner Gebärden als auch deſſen, was er ſagte.“ An einer andern Stelle, als Julian bei einem brutalen Gefängnisdirektor zu Mittag ſpeiſt, iſt er indigniert über die Geſellſchaft, in welcher er ſich befindet; er ſagt ſich, daß auch er vielleicht eine derartige Stellung erreichen könne, wenn er Gemeinheiten be-

Beyle, durch und durch Verſtandesmenſch, mit einer wahrhaft philoſophiſchen Beobachtungsgabe und einer ſtets lebendigen Reflexion, hat nur wenig Sinn für die Außenwelt und nur geringes Talent, ſie mit ihren Formen und Farben wiederzugeben. Das Einzige, was ihn intereſſiert, ſind die Vorgänge in dem Gefühls- und Sinnenleben; und wie er ſelbſt Pſycholog iſt, ſtellt er faſt lauter Pſychologen dar. Seine Perſonen beſitzen in der Regel eine Klarheit über das, was ſich in ihrem Innern vollzieht, die weit über das Gewöhnliche hinausreicht. Hierin beruht der eigentümliche Bau ſeiner Romane. Sie beſtehen vorzugsweiſe aus aneinander geketteten, ganze, häufig ſogar viele Seiten füllenden Monologen. Beyle entfaltet vor uns das ſtumme Gehirnleben ſeiner Perſonen, rollt es auf und leiht dem inneren Geſpräch Worte. Der Monolog iſt bei ihm niemals der lyriſche, dithyrambiſche Ausbruch, wie er es mitunter bei George Sand ſein kann — nein, er iſt das ſchrittweiſe, kleingehackte und doch kurz zuſammengefaßte Fragen und Antworten der ſtummen Überlegung.

Der tief liegendſte Zug von Beyle's Hauptperſonen, die ſämtlich, mit dem Maßſtab der üblichen Moral gemeſſen, im höchſten Grad gewiſſenlos und unſittlich ſind, iſt, daß ſie ſelbſt ſich in ihrem Innern eine Moral geſchaffen haben. Dies iſt etwas, was alle Menſchen thun könnten, aber was nur die höher entwickelten Menſchen erreichen. Hierin beruht ihre merkwürdige Überlegenheit gegenüber anderen Perſönlichkeiten, denen wir in Büchern oder im Leben begegnet ſind. Sie halten ein ideales Vorbild, das ſie ſelbſt ſich geſchaffen, ſich un-

gehen wolle, wie ſie den Anweſenden ſchon zur Gewohnheit geworden. O Napoleon! denkt er, wie ſüß war es, zu deiner Zeit ſein Glück zu machen, indem man ſein Leben in der Schlacht wagte, anſtatt wie nun, dadurch, daß man die Leiden der Unglücklichen vermehrt! — Beyle fügt hinzu: „Ich geſtehe, daß die Schwachheit, die Julian hier an den Tag legt, mir eine geringe Meinung von ihm giebt. Er gleicht hier den Revolutionsmännern mit gelben Handſchuhen, die alles umwenden, aber ſich nicht den geringſten Riß vorzuwerfen haben wollen.“

aufhörlich vor Augen, bilden ſich danach und geben ſich nicht eher zufrieden, als bis ſie ſich Selbſtachtung erkämpft. Darum kann Julian, der wegen eines Mordverſuches an einem wehrloſen Weib hingerichtet wird, ſich in ſeiner Todesſtunde damit tröſten, daß er nicht iſoliert auf Erden gelebt habe, weil er ſtets die Idee „der Pflicht“ vor Augen hatte. Es erhellt deutlich, daß Beyle dieſen Charakterzug, mit welchem er ſeine Helden ausſtattet, ſeinem eigenen Weſen entnahm. In einem ſeiner Briefe von 1822, heißt es z. B.: „Ein Tag, an dem ich in Zorn gerate, iſt für mich verloren; aber ſobald ich ſehe, daß man ſich eine Unverſchämtheit gegen mich herausnimmt, bilde ich mir ein, man werde mich verachten, falls ich mich nicht erzürne.“ Dies iſt genau die Art, wie Julian und Fabrice räſonnieren. So zwingt Julian ſich, ſeine Hand liebkoſend auf diejenige Madame de Rênal's zu legen; ſo zwingt Fabrice ſich, aus Trotz die wahre, aber höhniſche Bemerkung zu wiederholen, die er bei Waterloo über die Flucht der franzöſiſchen Soldaten gemacht. Julian iſt Franzoſe und ſcharfdenkend, Fabrice Italiener und naiv, aber ſie begegnen ſich in derjenigen Eigenſchaft, welche man die moraliſche Produktivität nennen könnte. Wie Julian im Gefängnis zu ſich ſelbſt ſagt: „Die Pflicht, die ich mir — ob mit Recht oder Unrecht — vorſchrieb, war wie der ſtarke Baumſtamm, an welchen ich mich während des Unwetters lehnte,“ ſo ſagt der leichtſinnige Fabrice, der ſich eine augenblickliche Furcht vorwirft (gleichfalls zu ſich ſelbſt): „Meine Tante meint, was ich am meiſten bedürfe, ſei, mir ſelbſt vergeben zu lernen. Ich vergleiche mich immer mit einem vollkommenen Vorbild, das nicht exiſtieren kann.“ Man findet dieſelbe geiſtige Überlegenheit und Selbſtändigkeit bei Fräulein de la Mole in „Rouge et Noir“ und bei Mosca in „La Chartreusse“. Mosca, von dem die Zeitgenoſſen naiverweiſe glaubten, er ſei nach Metternich's Modell gezeichnet, ſteht, obſchon Miniſter an einem legitimiſtiſchen Hof, dem Syſtem, welchem er dient, mit völlig ebenſo freiem Geiſte gegenüber, wie Beyle's junge Hauptperſonen zu thun

pflegen. Mosca schwärmt sogar insgeheim für Napoleon und ist in seiner Jugend Offizier in dessen Heer gewesen. Wenn er sein großes, gelbes Ordensband anlegt, geschieht es mit einem Scherz auf den Lippen: „Es kommt uns nicht zu," sagt er, „das Prestige der Macht niederzureißen; das besorgen die französischen Zeitungen rasch genug; die Ehrfurchtsmanie wird kaum unsere Lebenszeit ausdauern."

Doch gleichviel ob die geschilderten Persönlichkeiten durch Begabung hervorragend sind oder nicht, so ist die Art, wie ihr Geistesleben dargestellt wird, einzig dastehend. Wir schauen ihnen nicht bloß in die Seele, sondern wir sehen — wie bei keinem anderen Schriftsteller — die psychologischen Gesetze, kraft deren sie genau so handeln und fühlen müssen, wie es der Fall ist. Kein anderer Romandichter verschafft seinen Lesern in gleich hohem Grade das Vergnügen, welches vollkommene psychologische Einsicht gewährt.

Madame de Rênal liebt Julian, der in ihrem Hause als Lehrer ihrer Kinder lebt. An einer Stelle heißt es: „Mit Scham und Schrecken entdeckte Madame de Rênal, daß sie ihre Kinder noch inniger liebte, weil sie Julian so gerne hatten." Mathilde de la Mole peinigt Julian, indem sie ihm die Gefühle anvertraut, welche sie früher für einzelne ihrer Verehrer gehegt. Danach heißt es: „Hätte man geschmolzenes Blei in seine Brust gegossen, er würde nicht so sehr gelitten haben. Wie konnte der arme Mensch, elend wie er sich fühlte, erraten, daß Fräulein de la Mole, nur weil sie mit ihm sprach, so viel Gefallen daran fand, sich ihrer alten Liebeleien zu erinnern?" — Beide Stellen illustrieren ein psychologisches Gesetz.

Julian hat aus Ehrgeiz, aber mit innerlichem Widerwillen den geistlichen Beruf erwählt. Bei einer festlichen Gelegenheit sieht er in der Dorfkirche einen jungen Bischof knieen, von lauter hübschen jungen Mädchen umringt, die, wie es scheint, seine schönen Spitzen, seine anmutigen Manieren, seine feine,

ſanfte Phyſiognomie nicht genug bewundern können: Dies Schauſpiel ließ in unſerm Helden das letzte Bedenken ſchwinden. „In dieſem Augenblick würde er ſich für die Inquiſition geſchlagen haben, und das in gutem Glauben.“ Beſonders dieſer Zuſatz, „und das in gutem Glauben“, iſt bewunderungswürdig. Man vergleiche hiermit eine Stelle aus „La Chartreuse“: Mosca mußte während eines Aufſtandes bei dem Tode des Fürſten — eines Fürſten, den er gründlich verachtete, und den die eigene Geliebte Mosca's hat vergiften laſſen — ſich an die Spitze der Soldaten ſtellen und im Namen des jungen, gleich erbärmlichen Fürſten den Haufen auseinanderſprengen. In dem Briefe, worin er ſeiner Geliebten das Geſchehene mitteilt, heißt es: „Aber das Wunderliche iſt, daß ich in meinem Alter eine augenblickliche Begeiſterung fühlte, als ich meine Rede an die Garde hielt und ihrem Cujon von General die Epauletten abriß. In dieſem Augenblick hätte ich ohne Schwanken mein Leben für den Fürſten hingegeben; ich muß geſtehen, daß es eine ſehr dumme Art geweſen wäre, desſelben ledig zu werden.“ — Beide Stellen zeigen mit ſeltener Feinheit, wie künſtliche Begeiſterung gleichſam durch Anſteckung entſteht und verblendet.

Kein Romandichter hat jemals wie Beyle die inneren Kämpfe der Vorſtellungen und der durch ſie hervorgerufenen Gemütsbewegungen dargeſtellt. Bei ihm ſieht man wie durch ein Vergrößerungsglas oder wie bei einem Präparate, wo die feinſten Äderchen durch Einſprengung von Farbſtoff deutlich erkennbar ſind, das Wechſel- und Stärkeverhältnis zwiſchen den Glücks- und Unglücksgefühlen der Menſchen, die leiden und handeln. Mosca hat einen anonymen Brief erhalten, der ihm berichtet, ſeine Geliebte ſei einem Andern gewogen. Die Mitteilung, für deren Richtigkeit vieles ſpricht, ſchlägt ihn zuerſt völlig nieder. Dann grübelt er als verſtändiger Mann und als Diplomat unwillkürlich darüber nach, von wem der Brief wohl herrühren könne. Er findet heraus, daß

der Fürſt denſelben verfaßt haben müſſe. „Als dieſe Aufgabe gelöſt war, wurde die kleine Freude, welche das Vergnügen über die augenſcheinlich richtige Löſung mit ſich brachte, bald verwiſcht durch den Schmerz, den er von neuem empfand, als vor ſeinem inneren Blick die jugendliche Erſcheinung ſeines Nebenbuhlers auftauchte.“ — Beyle unterläßt nicht, die flüchtige Befriedigung über die Entdeckung zu erwähnen, welche für einen Augenblick die Qualen der Eiferſucht unterbricht. — Nur wenige Tage trennen Julian von dem Tage, an dem er das Schaffot beſteigen muß. Er ſieht inzwiſchen in ſeinem Gefängnis häufig ſeine Geliebte, von der er ſeit Jahren getrennt war, und lebt in ſeiner Liebe, faſt ohne an das Bevorſtehende zu denken: „Durch ſeltſame Wechſelwirkung der Leidenſchaft, wenn dieſe im höchſten Grad und ohne irgendwelche Verſtellung vorhanden iſt, teilte Madame de Rênal beinahe ſeine Sorgloſigkeit und ſanfte Heiterkeit.“ Dieſe letztere ſo kühne Bemerkung ſcheint mir von der überraſchendſten Tiefe. Beyle hat richtig gefühlt und ausgeſprochen, wie energiſch eine die ganze Seele füllende glückliche Leidenſchaft alle finſteren Gedanken (ſelbſt den Gedanken an den gewiſſen Untergang) aus dem Bewußtſein verſcheucht, ſo oft ſie ſich aufdrängen wollen; er hat gezeigt, daß die Leidenſchaft bei ihrem Ringen mit der Vorſtellung von einem bevorſtehenden Unglück dieſe als machtlos überwindet, wo ſie dieſelbe nicht als abſolut undenkbar von ſich weiſen kann. Solche Stellen bei Beyle ſind es, welche bei einem Vergleich alle anderen Schriftſteller flach erſcheinen laſſen.

Seine Perſönlichkeiten ſind niemals ſchlichte, gewöhnliche Menſchen, ſondern er verſteht, denſelben — auch den weiblichen Figuren — ein eigenes Gepräge von Größe zu geben. Sie haben einen gewiſſen verſchrobenen und doch echten Heroismus, einen Aufſchwung, der das ganze Seelenleben mit ſich fortreißt, und, wenn es zur Entſcheidung kommt, feinere Gefühle und ſtärkere Herzen als die Durchſchnittsmenſchen. Man achte auf die kleinen

Züge, die ſeine Frauengeſtalten charakteriſieren. Von Madame de Rênal heißt es in „Rouge et Noir“: „Sie war eine von jenen edlen, ſchwärmeriſchen Seelen, welche, wenn ſie die Möglichkeit zu einer edelmütigen Handlung ſehen, wegen des Unterlaſſens dieſelben Gewiſſensbiſſe empfinden, wie Andere wegen der Verbrechen, welche ſie begingen.“ Mathilde de la Mole ſagt: „Ich fühle mich ſelbſt auf gleicher Höhe mit allem Kühnen und Großen, was jemals exiſtierte .... Welche große That ſchien nicht, ehe ſie unternommen wurde, eine Unmöglichkeit! Erſt wenn ſie vollführt iſt, kommt ſie der Menge möglich vor.“ Mit welcher Meiſterſchaft ſind nicht in dieſen beiden kurzen Zitaten zwei entgegengeſetzte Formen weiblichen Hervorragens gezeichnet: die Hingebung neben der Tollkühnheit! Man fühlt, wie wahr Beyle geſprochen, als er in einem Briefe an Balzac ſein künſtleriſches Vorgehen ſo definiert: „ich nehme irgend eine männliche oder weibliche Perſönlichkeit, die ich gut kenne, behalte die Grundzüge des betreffenden Weſens bei, nur ſtatte ich ſie in geiſtiger Hinſicht beſſer aus (ensuite je lui donne plus d'esprit).“

Von ſeinen beiden Romanen iſt „Rouge et Noir“, der auf franzöſiſchem Boden ſpielt, unbedingt der bedeutendere; in „La Chartreuse de Parme“ hat man nur ausnahmsweiſe das ſichere Gefühl, wirklichen Grund und Boden unter ſeinen Füßen zu haben. Beyle hat ſich nun einmal ſein eigenes Italien nach ſeinen phantaſtiſch aufgefaßten Jugenderfahrungen gebildet, und dieſes Italien macht auf uns einen wenig zuverläſſigen Eindruck. Er zeigt in ſeinen Romanen wie auch in ſeinen Abhandlungen, daß italieniſche Gemüter wegen ihrer lebendigen Einbildungskraft weit mehr als franzöſiſche von Mißtrauen und Hirngeſpinſten geplagt ſind, daß aber dagegen ihre Freuden heftiger und dauernder ſind, daß ſie einen lebhafteren Schönheitsſinn und weniger Eitelkeit beſitzen. Zuweilen überraſcht er durch völkerpſychologiſche Bemerkungen, die, vorausgeſetzt daß ſie richtig ſind — was ich glaube — eine ungewöhnliche Tiefe haben. So heißt es einmal von der Herzogin

von Sanſeverina, daß ſie, die ſelbſt ſich einer Vergiftung ſchuldig gemacht, außer ſich geriet vor Gram, daß ihr Geliebter von Gift bedroht wurde: „Ihr kam nicht von fern die moraliſche Reflexion, die für eine Frau, welche in einer der nordiſchen, die perſönliche Prüfung geſtattenden Konfeſſionen erzogen worden, ſo natürlich geweſen wäre: Ich habe mich ſelbſt des Giftes bedient und werde nun durch Gift geſtraft. In Italien ſcheinen ſolche Reflexionen in leidenſchaftlichen Augenblicken ſo thöricht, wie in Paris unter ähnlichen Umſtänden ein Kalauer erſcheinen würde.“ Was Beyle von dem italieniſchen Naturell am innigſten und tiefſten anſprach, war offenbar der rein heidniſche Untergrund, den keine Religion weder des Altertums noch des Mittelalters zu beſeitigen vermochte. Bei allem Scharfſinn in der Raſſen-Pſychologie, wie er in „La Chartreuse de Parme“ ſich findet, ſpricht dennoch dieſes Buch den modernen Leſer weniger an, da es weit mehr als „Rouge et Noir“ Spuren rein äußerlicher Romantik aufweiſt: Verkleidungen, Mord, Gefängnis- und Fluchtſcenen, Vergiftungen u. ſ. w. Dagegen iſt eine tiefe innere Romantik dieſen beiden Büchern gemein.

Obſchon Beyle in mancher Hinſicht ein höchſt moderner Geiſt — ſeine immer wiederkehrende Prophezeihung: „Ich werde gegen das Jahr 1880 geleſen werden!“ iſt genau in Erfüllung gegangen — ſo iſt er nichtsdeſtoweniger in ſeinem Seelenleben und ſeiner Charakterzeichnung entſchieden Romantiker, ſo zu verſtehen jedoch, daß ſeine Romantik diejenige ſtarker Seelen und kritiſcher Geiſter iſt; ſie bildet das Element von bis an Wahnſinn grenzender Schwärmerei und bis zur Selbſtaufopferung gehender Zärtlichkeit, das ſich zuweilen bei ſonſt entſchiedenen und rationellen Charakteren vorfindet. Dieſe Romantik wirkt in Beyle's ſich ſelbſt ſonſt ſo klaren Perſonen wie der ſtärkſte Sprengſtoff: ſie iſt in einen feſten Körper eingeſchloſſen, aber ſie bewahrt darin ihre Kraft. Ein Stoß — und der Dynamit ſprengt die Glaskugel, Tod und Verderben ringsum verbreitend. Man ſehe nur Julian, Mathilde, die Herzogin von Sanſeverina u. ſ. w.

Ab und zu ſcheinen dieſe Perſönlichkeiten eher dem 16. Jahrhundert, das Beyle mit ſo vieler Andacht ſtudierte, als unſeren Tagen anzugehören. In Beziehung auf Fabrice bemerkt er ſelbſt einmal, daß deſſen erſte Anſpornung ganz im Geiſte jenes Jahrhunderts lag, und nach ſeiner eigenen Darſtellung lebt Mathilde völlig in dem Frankreich desſelben Jahrhunderts. Doch mit dieſer Romantik der Energie und der kühnen Thaten vereint Beyle gerade jene Form romantiſcher Schwärmerei, die dem Jahre 1830 in Frankreich entſpricht. Sein Julian, ein genialer, aber von dem Geiſt der Reſtaurationszeit unterdrückter Plebejer, welcher ſich von der herrſchenden goldenen Mittelmäßigkeit überſtrahlt ſieht, wird von Hunger und Durſt nach Erlebniſſen verzehrt; auf ohnmächtigen Haß angewieſen, macht er, um ſich über ſeine urſprüngliche geſellſchaftliche Stellung zu erheben, von jedem Mittel Gebrauch, ſteht aber, ſelbſt wenn er augenblicklich triumphiert, ſtets auf dem Kriegsfuß mit ſeiner Umgebung und iſt ewig unbefriedigt. Als aufrühreriſcher Melancholiker, als rachedurſtiger Plebejer, als Unglücklicher, der ſich im Krieg mit der Geſellſchaft befindet („l'homme malheureux en guerre avec la société“, nennt ihn Beyle), iſt er ein ungefähr gleichaltriger, aber klügerer Bruder jener Stiefkinder der Geſellſchaft, die Hugo zeichnet — Didier, Gilbert, Ruy Blas — mit Alexandre Dumas' jugendlichem Helden, dem Baſtard Antony, mit Muſſets Frank, George Sands Lélia und Balzacs Raſtignac nah verwandt.

Als Schriftſteller betrachtet, ſtammt Beyle aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Er hat ſich nach Montesquieu gebildet, erinnert bisweilen an Chamfort, iſt ein Bewunderer von Paul Louis Courier, welcher gleich ihm vom Soldatenſtand zur Litteratur übergegangen war und deſſen bildloſe Sprache und verſtandesklare, klaſſiſche Reinheit ihm im höchſten Grade zuſagte. Doch wenn Courier ſich vor Allem den Wohllaut und die vollendete Durchſichtigkeit des Stiles angelegen ſein ließ, wenn er einmal von einem Schriftſteller des Altertums rühmend ſagt, er hätte den

Pompejus in der Schlacht bei Pharsalus für den Sieger gelten lassen, wofern der Satz dabei eine größere Rundung gewonnen — so bezeichnet dies den Standpunkt, welcher Beyle am fernsten liegt. Beyle hatte als Stilist weder Farben- noch Formensinn. Er wollte und konnte nicht für das Auge schreiben; das Bild war ihm nichts im Vergleich mit der Idee; er suchte niemals auch nur flüchtig sich der Schreibweise Chateaubriands oder Hugos zu nähern. Ebensowenig wandte er sich an das Ohr, wenn er schrieb; die poetische Prosa war ihm ein Greuel; er haßte den Stil in Madame de Staël's „Corinne" und spöttelte über George Sands Vortragsweise. Aus Trotz gegen die poetische Beredtsamkeit schrieb er an Balzac die bekannten Worte: „Als ich La Chartreuse verfaßte, las ich jeden Morgen zwei bis drei Seiten im Code civil, um den rechten Ton zu treffen und immer natürlich zu sein; ich mag den Sinn des Lesers nicht durch künstliche Mittel bethören." Nicht leicht kann ein Dichter eine größere und zugleich unverständigere Geringschätzung des Künstlerischen ausdrücken. Nichtsdestoweniger besitzt Beyle künstlerische Eigenschaften. Sind auch seine Bücher als Ganzes erbärmlich komponiert, mangelhaft in der Zeichnung, so sind doch viele Einzelnheiten meisterlich ausgemalt; ist sein Stil auch ohne alle Musik — was übrigens bei einem Verehrer italienischer Musik, der er ist, befremdet — so wimmelt es doch darin von unvergeßlichen Sätzen. Beyle besitzt nicht die Kunst, eine Seite im Zusammenhang zu schreiben, aber er hat das Genie, durch ein Wort einen Zug schlagend hervorzuheben. In dieser Beziehung ist er George Sands Antipode, denn ihr gelingt die Seite stets weit besser als das Wort, wie Beyle das Wort unendlich viel besser als die Seite. Für Balzac hegte er eine aufrichtige Bewunderung, aber dessen Stil war ihm ein Greuel. Man sieht dies am besten aus einer Stelle in „Mémoires d'un Touriste", wo er bemerkt, Balzac habe seine Romane zuerst in einer vernünftigen Sprache geschrieben und nachher erst in den

ſchönen romantiſchen Stil gekleidet mit Ausdrücken wie „es ſchneit in mein Herz“ u. a. m. Seiner eigenen Diktion haften alle jene Vorzüge und Mängel an, welche ſeiner philoſophiſchen und aphoriſtiſchen Denkweiſe in natürlicher Folge entſprangen; einerſeits iſt dieſelbe gedankenreich und nüchtern, andererſeits nachläſſig und von einer Reflexion zur andern ſpringend.[1] Aber ſie beſitzt einen großen und ſchwerwiegenden Vorzug: ſie iſt von einem wahren horror vacui beſeelt, ſie hat einen ſolchen Schrecken vor dem Leeren und dem Vagen, daß kaum mehr eine ſo inhaltsreiche, kernige Darſtellung zu finden iſt wie die ſeine.

Er pflegte zu ſagen, daß nur Pedanten und Prieſter vom Tode ſchwatzen; er fürchtete denſelben nicht, betrachtete ihn aber als eine häßliche, traurige Sache, von der man ſo wenig als möglich reden ſolle. Als ihn im Jahre 1842 der Tod ereilte — wie er ſich ihn gewünſcht, plötzlich und unvermutet — war ſein Name dem Publikum beinahe unbekannt. Nur drei Perſonen waren bei ſeiner Beerdigung zugegen, und niemand von ihnen ſprach ein Wort. Was die Preſſe über ihn ſagte, war, wenn auch wohlgemeint, doch nur ein Zeugnis dafür, wie wenig diejenigen ihn verſtanden, die ihn am meiſten anerkannten. — Seitdem iſt ſein Ruhm beſtändig geſtiegen! Man fing an, ihn als einen mehr oder weniger affektierten und originellen Sonderling zu betrachten;

[1] Um einen Überblick zu haben, wie ſchlecht und wie gut Beyle ſchreiben kann, leſe man Folgendes: „Ce raisonnement, si juste en apparence, acheva de jeter Mathilde hors d'elle même. Cette âme altière, mais saturée de toute cette prudence sèche, qui passe dans le grand monde pour peindre fidèlement le coeur humain, n'était pas faite pour comprendre si vite le bonheur de se moquer de toute prudence qui peut être si vif pour une âme ardente.“ Man ahnt, was Beyle ſagen will, obgleich der Satz, abgeſehen von ſeiner ſtiliſtiſchen Unbehülflichkeit, nicht einmal logiſch richtig iſt. Unmittelbar darauf folgt der durch ſeinen Scharfſinn und Witz gleich überraſchende Satz: „Dans les hautes classes de la société de Paris, où Mathilde avait vécu, la passion ne peut que bien rarement se dépouiller de prudence, et c'est du cinquième étage qu'on se jette par la fenêtre.“

ſpäter war man, ſelbſt wenn man ihm große Geiſtesgaben einräumte, immerhin geneigt, eine iſolierte Erſcheinung, einen in ſeiner Paradoxie unfruchtbaren Geiſt in ihm zu erblicken. Ich meinesteils ſehe in ihm nicht nur einen Hauptrepräſentanten des Geſchlechtes von 1830, ſondern eiu unüberſpringbares Glied der großen Ideenbewegung des Jahrhunderts; denn als Pſychologe hatte er keinen geringeren Nachfolger als Taine und als Dichter keinen geringeren Schüler als Proſper Mérimée.[1]

[1] Die beſten Artikel über Beyle ſind: die Kritik Balzacs über „La Chartreuse“, diejenige Taine's über „Rouge et Noir“, Mérimée's Vorwort als Einleitung zu Beyle's „Correspondance inédite“ (etwas ausführlicher in „Portraits historiques“ enthalten), Colombs biographiſcher Eſſai, Sainte-Beuve's zwei Artikel in „Causeries du lundi“, T. 9, A. Buſſière's Artikel in der „Revue des deux mondes“ vom 15. Januar 1843, derjenige Zola's in „Les romanciers naturalistes“ und Paul Bourgets Artikel in der „Revue nouvelle“ vom 15. Auguſt 1882. Alfred de Bougy's „Stendhal“ iſt nur Plagiat und Wichtigthuerei.

XXI.

Wir, die wir in Victor Hugo's „Histoire d'un crime" die höhnischen Worte über Mérimée gelesen haben und geneigt sind, in jenem nur den lyrisch-rhetorischen Republikaner, in diesem den feinen, sarkastischen Sekretär der Liebeshöfe des zweiten Kaiserreiches zu sehen, können uns heutzutage nur schwer vorstellen, daß die beiden Männer, welche poetische und politische Antipathien nach und nach so weit auseinander führten, in ihren Jugendjahren demselben Lager angehörten und friedlich, ja freundlich mit einander verkehrten. Und doch sah in den schönen Frühlingstagen der Romantik die alles schauende Sonne einmal den korrekten Verfasser des „Mateo Falcone" in Hemdärmeln, mit einer Schürze umgethan, in der Küche Victor Hugos stehen, wie er, von der ganzen Familie umgeben, der Köchin des Hauses eine erfolgreiche Lektion in der Zubereitung von „Maccaroni à l'italienne" erteilte. Man erzählt, daß Hugo eines Abends — vielleicht durch die Erinnerung an jene vorzüglichen Maccaroni zur Begeisterung gestimmt — aus dem Namen Prosper Mérimée das bezeichnende und schmeichelhafte Anagramm bildete: M. Première Prose.[1]

Victor Hugo selbst würde gewiß jene Umschreibung jetzt nicht mehr gelten lassen — er, der später einmal, als jemand den nüchternen Stil Mérimées lobte, das Wort „die Nüchternheit eines

[1] Victor Hugo, raconté par un témoin de sa vie. II. p. 159; Eug. de Mirécourt: Mérimée, p. 25.

Digitized by Google

ſchlechten Magens“ fallen ließ; aber man irrt kaum in der Behauptung, daß jenes Anagramm ganz genau die Anſicht der älteren Generation in Frankreich ausdrückt. Für den vierzigjährigen, feingebildeten franzöſiſchen Weltmann geht noch heut kein Proſaſtil über denjenigen Mérimées.

Für den Weltmann, ſag' ich; denn für die jetzigen, maleriſcher und ſinnlicher angelegten Proſaiſten und ihr Publikum ſind einfache Natürlichkeit des Ausdrucks, Klarheit und Kürze wenn auch anerkennenswerte Vorzüge, ſo doch nicht die höchſten ſtiliſtiſchen Eigenſchaften. Der weltmänniſch gebildete Franzoſe dagegen liebt die Erzählung und haßt die Schilderung, er iſt (ohne es zu wiſſen) ein doktrinärer Anhänger der Prinzipien Leſſings in „Laokoon“, ein echter Rationaliſt, aller romantiſchen und naturaliſtiſchen Beſchreibungsſucht abhold, er hat immer die Schreibweiſe Voltaires derjenigen Diderots vorgezogen. Wer ihm, ohne Nachteil für die Überſichtlichkeit ſo viel Thatſächliches wie möglich innerhalb des möglichſt engen Raumes bietet, entſpricht ſeinem künſtleriſchen Ideal, ja er verwirklicht es, wenn er wie Mérimée mit dieſer Gedrängtheit vollſtändige Selbſtbeherrſchung in Ton und Haltung vereinigt. Die ältere franzöſiſche Generation, für welche das Wort „Romantik“ nach und nach faſt mit Überſchwenglichkeit gleichbedeutend geworden iſt, fängt heutzutage an, ſich zu wundern, daß man überhaupt jemals Mérimée zu den Romantikern gerechnet hat; ſie räumt wohl ein, daß er an dem erſten romantiſchen Feldzug Teil nahm, aber ſie betont, daß dies halbswegs aus Verſehen geſchah. Als Jules Sandeau den Nachfolger Mérimée's in der franzöſiſchen Akademie, Louis de Loménie, bei ſeiner Aufnahme anredete, erzählte er, um Mérimée's Kampfgenoſſenſchaft mit den Romantikern zu kennzeichnen, die alte Anekdote von jenem Gentleman, der in den Julitagen 1830 einem der Rebellen, der mit ſeinem Gewehr nicht umzugehen verſtand, ungeduldig die Waffe aus den Händen riß, nach einem der Schweizer in den Tuilerienfenſtern zielte, ihn tötete und

dann die Aufforderung des Inſurgenten, das Gewehr, deſſen er ſich ſo vortrefflich bediente, zu behalten, mit den Worten ablehnte: „Danke beſtens! Ich bin übrigens Royaliſt.“ Solcherweiſe ſei Mérimée eigentlich immer ein Klaſſiker geweſen, und wenn er am Anfang ſeiner Laufbahn die Romantiker faſt überbot, ſo war das nur, weil er der Verſuchung, ihnen den Gebrauch ihrer Waffen zu zeigen, nicht widerſtehen konnte. Die Auffaſſung, welche dieſer ſcherzhaften Übertreibung zu Grunde liegt, iſt jedoch wenig zutreffend. Man kann ohne Schwierigkeit erkennen, daß Mérimée als Dichter, trotz der klaſſiſchen Strenge und Zurückhaltung ſeines Stils, in mancher Hinſicht ein ausgeprägter Repräſentant der franzöſiſch-romantiſchen Geiſtesrichtung iſt. Dieſer allgemeine Zug ſeines Weſens tritt deſto ſchärfer hervor, je mehr man ſich in die individuelle Eigentümlichkeit ſeiner Natur vertieft.

Proſper Mérimée (geboren 28. September 1803) ſtammt aus einer Künſtlerfamilie. Sein Vater war ein tüchtiger, vielſeitig gebildeter Maler, der ein Buch über die Technik ſeiner Kunſt veröffentlicht hat. Seine Mutter, eine beſonders für Kinderporträts beliebte Malerin, beſaß Erzählungstalent und war gewohnt, durch feſſelnde Geſchichten die Kinder, während ſie dieſelben malte, zum Stillhalten zu bewegen. Das Bildnis, das ſie von ihrem einzigen Sohne in deſſen fünftem Jahre entworfen hat, giebt eine ebenſo vorteilhafte Idee von ihrer künſtleriſchen Begabung wie von dem Äußeren des Kindes. Das Geſicht zeigt eine bei einem ſo kleinen Knaben ganz ungewöhnliche Art von Schönheit, denn von dem Stolz und der Überlegenheit des Mannes liegt bereits etwas in dieſer von ſeidenen Locken umrahmten, vornehmen Kindesphyſiognomie. So rein und frei der Blick iſt, ſo ſchalkhaft klug kräuſeln ſich die feingeſchwungenen Lippen; die Haltung des Kopfes iſt die eines kleinen Prinzen.[1] Man begreift, daß dieſer Knabe,

[1] Eine Abbildung des Porträts findet man in Maurice Tourneux: Prosper Mérimée. Ses portraits, ses desseins, sa bibliothèque.

als er eines Tages entdeckte, daß seine Eltern sich über sein Betragen nur zornig gestellt hatten und hinter seinem Rücken über seine reuevollen Thränen lachten, den Entschluß faßte „nie mehr um Verzeihung zu bitten", ein Vorsatz, dem der Mann sein Leben lang treu blieb. Die Mutter, mit der Mérimée bis zu ihrem 1852 erfolgten Tode zusammenwohnte, war eine Frau von seltener Charakterstärke. Die Richtung des vorigen Jahrhunderts hatte einen so ausgeprägten Widerwillen gegen jeglichen religiösen Glauben bei ihr erzeugt, daß sie den Sohn nicht hatte taufen lassen. Als reifer Mann pflegte Mérimée mit einem gewissen sarkastischen Behagen bei diesem Umstand zu verweilen. Einer frommen und liebenswürdigen Dame, die ihre ganze Beredtsamkeit ins Feuer führte, um ihn zum Empfang der Taufe zu bewegen, antwortete er: „Ich gebe nach, doch unter der Bedingung, daß Sie meine Patin werden; ich werde ein langes weißes Täuflingskleid anhaben und Sie tragen mich auf dem Arme."

Die äußeren Schicksale seines Lebens sind bald erzählt. Nach Vollendung der gewöhnlichen juristischen Studien eines jungen wohlhabenden Franzosen debütierte er, erst zweiundzwanzig Jahre alt, mit Glanz als Dichter. In den Kreisen der liberalen Opposition verkehrend, führte er bis zu seinem achtundzwanzigsten Jahre ein unabhängiges, zwischen Litteratur und Zerstreuungen geteiltes Jugendleben. Nachdem seine politischen Freunde ans Ruder gekommen waren, wurde er 1831 als Nachfolger Vitets, in dessen Spuren er schon als Dichter getreten war, zum Inspektor der historischen Monumente Frankreichs ernannt, und stand er hinfort diesem Amt mit Eifer und Verständnis vor. Zahlreiche Reisen, auf denen er Spanien und England sah, den Orient kennen lernte und Griechenland zweimal besuchte, vervollständigten seine Bildung und bereicherten ihn um so mehr in seinem Verständnis fremder Charaktere und Sitten, als er bei seinen außerordentlichen Sprachkenntnissen sich in den fremden Ländern wie ein Eingeborener bewegte. Seine

(in Frankreich beſonders ſeltene) ſprachliche Begabung war ſo groß, daß er Engliſch, Spaniſch, Italieniſch, Neugriechiſch, Ruſſiſch ſprach, das Spaniſche ſogar in ſeinen verſchiedenen Dialekten, die Zigeuner-Mundart mit inbegriffen. Er ſtudierte außerdem die Litteraturen all dieſer Sprachen gründlich und beherrſchte daneben die altgriechiſche und römiſche Litteratur wie ein klaſſiſcher Philologe. Nachdem er von Amts wegen mehrere gelehrte Berichte über ſeine Reiſen in Frankreich, und als Hiſtoriker Studien über Epiſoden der römiſchen Geſchichte veröffentlicht hatte, wurde er 1841 in ſeiner Eigenſchaft als Archäologe in die Académie des inscriptions aufgenommen. 1844 erhielt er einen Sitz in der franzöſiſchen Akademie. Nach der Errichtung des zweiten Kaiſerreiches wurde er ſchon 1853 zum Senator ernannt, eine Würde, für die er zu gut war und die mit Recht ſeinem Anſehen ſchadete, obwohl er ſich faſt nie an den Verhandlungen des Senates betheiligte. Als vieljähriger Freund der Gräfin Montijo ſtand er der kaiſerlichen Familie ſehr nahe und bildete mit Octave Feuillet lange Zeit die einzige litterariſche Zierde des neuen Hofes. Er erlebte, aber bereits todkrank, noch den Zuſammenſturz der Napoleoniſchen Herrſchaft, denn erſt am 23. September 1870 ſtarb er in Cannes.

Sein inneres Leben, wie es in ſeinen Werken zu Tage tritt, iſt bei weitem nicht ſo einfach. Die Anlagen des Jünglings, der mit dem achtzehnten Jahre in die Welt hinaus trat, waren beſonders verwickelter Natur. Er war ſehr ſtolz, zugleich kühn und ſcheu. Er hatte einen verwegenen Geiſt und doch einen ſchüchternen Charakter. Um dieſe angeborene Schüchternheit, über die ſein Stolz errötete, zu verbergen, zeigte er ſich entweder ſteif und kalt oder frivol mit einem Anſtrich von Cynismus, der ihm ſpäter im Verkehr mit Männern überhaupt zur Gewohnheit wurde; er hatte ein leichtbewegliches, warmfühlendes Herz und einen kritiſchen, zweifelſüchtigen Verſtand. Sicherlich war er in ſeiner frühen Jugend nicht ſo mißtrauiſch und zurückhaltend wie in ſpäteren Jahren; aber man irrt,

wenn man seinen Skeptizismus aus irgend einer bestimmten, einzelnen Enttäuschung erklären will. Selbstverständlich wurde auch er mannigfach getäuscht und enttäuscht, denn wir werden es alle; er wurde betrogen in der Freundschaft, geopfert in der Liebe — d'Haussonville („Revue des deux mondes", 15. August 1877) erzählt den betreffenden Fall — er lernte die Welt kennen und erfuhr, daß das Leben ein Krieg ist, und daß der Mensch sich nicht nur gegen falsche und unzuverlässige Freunde, gegen verkappte und offene Feinde, sondern auch gegen diejenigen zu wehren hat, welche, wie er in einem Briefe sagt, „das Böse um des Bösen willen thun". Wäre er jedoch nicht gleich von Anfang an mit dem Keim des Mißtrauens ins Leben getreten, so würden zehn auf einander folgende Erfahrungen bitterster Art ihn nicht von seinem Vertrauen in die Menschen geheilt haben; denn wer nur etwas empfänglich dafür ist, macht immer zugleich zehn andere, jene ersten widerlegende Erfahrungen. Mérimée besaß indes ein ebenso kritisches wie poetisches Naturell, und der Grundsatz, welcher für den wissenschaftlichen Kritiker gilt, daß ihm Anspruch auf Vertrauen nur in dem Grade zukomme, in welchem er selbst Mißtrauen geübt, wird von solchen Gemütern leicht auch als Lebensregel adoptiert. Man ahnt, wie viel Leid sein stark entwickelter Sinn für Kritik bei seiner dichterischen Empfänglichkeit für Eindrücke ihm bereiten mußte.

Der kritische Geist ist vor allem wahrheitsliebend. Auch Mérimée war es in hohem Grade. Seine angeborene Kühnheit trieb ihn dazu, ohne Rücksicht auf gegebene Konvenienzen die Wahrheit so auszusprechen, wie er sie fühlte. Man sieht aus seinen Briefen, wie offen er von Natur aus war, welcher Drang ihn beseelte, die Wahrheit unumwunden auszusprechen, wie ungeduldig er über die konventionellen Lügen, ja selbst über Euphemismen und Milderungen wurde. Die erste Sammlung von „Lettres à une inconnue" ist in dieser Hinsicht besonders lehrreich. Mérimée wird in einer Liebeskorrespondenz fast grob, wenn er die Geliebte auf

irgend einer konventionellen Anschauung ertappt zu haben meint. Obwohl er bei seiner Furcht vor den Lachern und bei seinem mit den Jahren zunehmenden Skeptizismus weder zum streitbaren Ritter noch zum Märtyrer das Zeug hatte, sieht man ihn noch in seinem fünfzigsten Jahre in eine ritterliche Thorheit verfallen, die, wenn überhaupt Leuten von Welt, doch nur feurigen Jünglingen begegnen kann. Als sein Freund, der berühmte Libri, angeklagt war, seine Stellung als Bibliothekar dazu mißbraucht zu haben, eine Menge der kostbarsten Bücher aus den französischen Bibliotheken zu entfernen und zu verkaufen, nahm Mérimée, der dem Freunde eine solche unwürdige Handlung durchaus nicht zutrauen konnte, mit einem Eifer, der einer besseren Sache wert gewesen wäre, Partei für ihn und griff in einem glänzend witzigen, an Paul Louis Couriers Pamphlete erinnernden Artikel in der „Revue des deux mondes“ (15. April 1852), die Untersuchungskommission sowohl wie die Richter an. Die Antwort der Kommission zeigte, daß seine anscheinend so überzeugende Verteidigung von irrtümlichen Voraussetzungen ausgegangen war, und wurde er wegen Beleidigung des Gerichts zu vierzehntägiger Gefängnisstrafe und zu tausend Franken Buße verurteilt. Als Don Quixote von Fach hätte ihm kein schlimmerer Irrtum widerfahren können. Angenommen selbst, daß er, wie Eingeweihte wissen wollen, seine Lanze mehr zu Ehren von Frau Libri brach als für ihren Gemahl, ändert dies nicht viel an der Sache.

Auch unter dem Kaiserreich und als Hofmann bewahrte Mérimée seine freie Sprache. Ich denke dabei nicht daran, daß er sich meist ziemlich geringschätzig über Napoleon III. äußerte, denn dies gereicht ihm nicht besonders zur Ehre, da er offiziell sich dessen Regierung so eng anschloß; aber selbst im Umgang mit der kaiserlichen Familie wußte er Freimütigkeit mit Feinheit zu vereinigen. Er erzählt z. B. in einem Brief vom 20. Juli 1859, daß die Kaiserin bei Gelegenheit der großen Rede, welche Napoleon nach

der Rückkunft aus Italien hielt, ihn auf spanisch gefragt habe, wie er die Rede finde. „Ich antwortete", schreibt er, „um den Takt des Hofmanns mit Aufrichtigkeit zu vereinigen: Muy necesario! [sehr notwendig]."

Der Trieb zu rücksichtsloser Offenheit wurde bei Mérimée von dem Stolz und der Schüchternheit seines Charakters wiederum stark gehemmt. Er hatte früh gelernt, daß der, welcher mit seinem Gefühlsleben naiv vor die Öffentlichkeit tritt, sich nicht allein den Spöttern preisgiebt, sondern das Mitgefühl und die Familiarität des Gesindels herausfordert; er war schon als Jüngling entschlossen, sein Herz nicht den Hunden vorzuwerfen. Er brauchte nicht einmal so mißtrauisch zu sein, wie er es wirklich war, um zu erkennen, daß seine Umgebung, welche so kindlich und bieder ihre Gefühle zur Schau trug, in der Regel sehr gut wußte, was sie that und warum sie es that. Wer auf dem großen Weltmarkt seinen Edelmut, seine ernste Gesinnung, seine Liebe zur Sittlichkeit und Religion, seinen Patriotismus u. s. w. ausrief, schien ihm immer nach Beifall zu angeln oder ein gutes Geschäft machen zu wollen. Ihn selbst lehrte ja die Erfahrung, wie gut es sich in der Regel lohnt, erhabene Gesinnungen und warme Gefühle zu äußern, und es wurde ihm schwer, Unwissenheit über diese Thatsache bei den Anderen vorauszusetzen. Er konnte sich jedenfalls nicht dazu bequemen, es ihnen nachzuthun. Er gehörte zu den Naturen, die es fest in sich verschließen, daß sie die Tugend lieblich und das Laster abscheulich finden, und die außer Stande sind, „das Gute, Wahre und Schöne" als edles Kleeblatt zu besingen. Um jeder Gemeinschaft mit den berechnenden Gefühlsmenschen zu entgehen, um dem profanen Haufen den Einblick in sein intimes Gefühlsleben zu wehren, versteckte er das Vibrieren seines Gefühls hinter stahlglatter Ironie wie hinter einem Panzer. Er wollte lieber schlechter scheinen, als er war, eh' er sich's gefallen ließ, für ein Tugendmuster zu gelten. In diesem Streben arbeitete er so sehr an sich selbst, daß die ein-

fache, urſprüngliche Natürlichkeit ſeines eigenen Weſens ihm abhanden kam; an ihre Stelle trat ein zwar noch immer natürlicher, aber raffiniert einfacher Grundton. In „Le Vase étrusque“, derjenigen von ſeinen Erzählungen, die den beſten Einblick in das urſprüngliche Weſen ſeines Gemütes gewährt, heißt es von der Hauptperſon Saint-Clair: „Er war mit einem zärtlichen und liebenden Herzen geboren; aber in einem Alter, in welchem man nur zu leicht Eindrücke aufnimmt, die das Leben hindurch dauern, hatte ſeine allzu lebhaft ſich äußernde Senſibilität ihm den Spott ſeiner Kameraden zugezogen. Er war ſtolz, ehrgeizig; er hielt auf die Meinung Anderer, wie Kinder zu thun pflegen. Seit dieſer Zeit machte er ſich's zur Aufgabe, jedes äußere Zeichen deſſen, was er als eine entehrende Schwäche betrachtete, zu unterdrücken. Er erreichte ſein Ziel, aber der Sieg kam ihm teuer zu ſtehen. Er konnte den Andern nicht verbergen, was in ſeiner allzu zart beſaiteten Seele vorging; aber indem er ſeine Gemütsbewegung zu bezwingen ſuchte, wurde dieſelbe nur noch tauſendmal peinlicher für ihn. Im geſelligen Verkehr erwarb er ſich den traurigen Ruf, gefühllos und leichtſinnig zu ſein, und wenn er allein war, ſchuf ſeine unruhige Einbildungskraft ihm Qualen, die um ſo ſchrecklicher waren, als er ſie Niemand anvertrauen mochte.“ — Es iſt unmöglich, in dieſer Charakteriſtik eine direkte, nur etwas zu melancholiſch gefärbte, Selbſtſchilderung nicht zu erkennen.

XXII.

In seinem neunzehnten Jahre lernte Mérimée im Salon der Frau Pasta den zwanzig Jahre älteren Henri Beyle kennen. Notwendigerweise mußte dieser einen bedeutenden Einfluß auf den jüngeren Geistesverwandten ausüben. Es ist zwar nicht möglich, diese Einwirkung direkt nachzuweisen, da Mérimée, bevor er die Bekanntschaft Beyle's machte, nichts geschrieben hat; wenn man aber die Werke der beiden Schriftsteller vergleicht, findet man eine auffallende Übereinstimmung ihrer Eigentümlichkeiten. Der Vergleich ist um so lehrreicher, als durch ihn die Eigenart Prosper Mérimée's am schärfsten hervortritt. Daß Mérimée auch Beyle beeinflußte, halte ich für absolut ausgeschlossen, es sei denn, daß man unter Einfluß ein Mitteilen rein äußerlicher Kenntnisse verstehe; in diesem Fall wäre Beyle sicher Mérimée für manchen kunsthistorischen Wink in „Mémoires d'un Touriste" verpflichtet. Doch im übrigen war Beyle offenbar derjenige, dessen Geist reifer und mehr in sich abgeschlossen war. Wenn daher der jüngere der beiden Freunde in seiner biographischen Notiz über den älteren vor allem hervorhebt, daß sie trotz ihrer Freundschaft ihr Lebelang kaum zwei Ideen gemeinsam gehabt, so ist diese augenscheinliche Übertreibung vermutlich durch den Wunsch verursacht worden, die naheliegende Nutzanwendung seiner eigenen Äußerungen über Beyle auf ihn selbst abzuwehren.

Beyle und Mérimée gleichen einander vor allem in ihrer Liebe zum Thatsächlichen. Jeder, der Mérimée gelesen, weiß, daß,

was er schildert, die nackte Begebenheit ist, die sich genau verfolgen läßt, die scharf gezeichnete Thatsache. Er gesteht selbst in der Vorrede zu seinem Roman „Chronique du règne de Charles IX“, daß ihn in der Geschichte nur Anekdoten interessieren, und unter diesen zog er diejenigen vor, welche ein Bild von den Sitten und Charakteren eines ganzen Zeitalters gaben. Genau dasselbe läßt sich von Beyle sagen. Ja, man kann behaupten, daß die Anekdote bei ihm die natürliche Form seines Gedankens ist: er denkt in Anekdoten, in Anekdoten malt er das Individuum, durch Biographieen schildert er eine Epoche. Sein Haß gegen das Unbestimmte führt ihn zu derjenigen Form historischer Darstellung, welche ihm die konkreteste zu sein scheint: zu der novellistischen Erzählung einer Thatsache, dem objektiv hingestellten kleinen Drama. Die so von ihm erzählten Anekdoten sind in ihrer markigen Kürze packend, niemals alltäglich, stets ein bezeichnender Ausdruck für das Wesen der Sache. Insofern hat Mérimée große Ähnlichkeit mit ihm; und wenn ein moderner Dichter, einer der wenigen Deutschen, welche Beyle lieben und schätzen (Paul Heyse), in einer seiner Novellen dessen kurze italienische Geschichten lobt, „die starken, rücksichtslosen Leidenschaften ohne jede Selbsttäuschung, mit einer — kalten oder heißen — Unbedenklichkeit bis aufs Messer,“ so ist dieser Ausspruch, Wort für Wort, auch auf Mérimée's Novellen anwendbar.

Nichtsdestoweniger hat bei Beyle und Mérimée der novellistische Stoff, den sie behandeln, einen so verschiedenen Sinn, daß man unschwer entdeckt, wo der Einfluß des älteren Schriftstellers auf den jüngeren seine Grenze hat. Beyle's vorherrschende Eigenschaft ist das Bestreben, allgemeine Ideen zu bilden. Für ihn ist der Charakterzug in den Begebenheiten immer nur ein Beispiel, welches ein psychologisches Gesetz illustriert, immer nur ein Spezimen eines allgemeinen Gesellschaftszustandes oder einer Rasseneigentümlichkeit, die darzustellen er sich angelegen sein läßt. Wenn er z. B. sein Buch „De l'amour“ mit Anekdoten überfüllt, geschieht es nur, um auf eine eindringliche

und praktiſche Weiſe zu erklären, was er mit den verſchiedenen Namen meint, die er den Abarten des Gefühles und den Entwickelungsſtufen dieſer Varietäten giebt. Damit der Leſer ſeine Schlußfolgerungen leicht faſſe und gelten laſſe, liefert Beyle ſein Material in Anekdoten. In ſeinen Romanen wirkt dieſe Neigung zu verallgemeinern faſt ſtörend. Allzuhäufig wird dem Leſer erklärt: „So und ſo handelte ſie, weil ſie eine Italienerin war, eine Franzöſin würde natürlich ſich ganz anders benommen haben.“ Bei Mérimée findet ſich niemals eine Spur von etwas Ähnlichem: nirgends Reflexionen oder Digreſſionen, ſondern ſtrenge Genauigkeit und Beſtimmtheit in der Darſtellung des Faktiſchen; darüber hinaus Nichts. Hat er ſich ſein Kurioſum gewählt — am häufigſten irgend einen Überreſt von Wildheit primitiver Sitten, welcher ihn in der Gegenwart anzieht, wie eine alte Medaille unter den heute gültigen Scheidemünzen den Sammler oder wie den Reiſenden ein altes Gebäude inmitten einer modernen Stadt — dann handelt es ſich für ihn einzig darum, dasſelbe auf möglichſt auffallende Weiſe über das allgemeine Niveau der Flachheit und Leere unſerer Tage zu erheben. Er reißt alles Beiwerk nieder, was das merkwürdige Überbleibſel aus der Vorzeit hindern könnte zur Geltung zu kommen; aber es auf den allgemeinen Begriff — es ſei nun ein ſozialer, religiöſer oder politiſcher — deſſen Spur es an ſich trägt und von dem es ein ſpezieller Fall iſt, zurückzuführen, das fällt ihm niemals ein. Der Totalüberblick paßt nicht für ihn; die Vogelperſpektive überläßt er Anderen. Ihn intereſſiert irgend ein Unikum, das er in der Wirklichkeit gefunden; er zeichnet es ab und flößt ihm während der Reproduktion etwas von ſeinem eigenen Leben ein; aber er hält den Fall als Unikum feſt. Dieſer realiſtiſche Zug in ſeiner Darſtellungsweiſe zeigt ſich auch bei ſeiner Auffaſſung von fremden Werken; man merkt ihn z. B., wenn er (in ſeinen „Portraits historiques et littéraires“) gegen jegliche ſymboliſche Auslegung des Don Quixote eifert, in welchem er

durchaus nichts Anderes als eine Parodie der Ritterromane ſehen will. „Laßt“, ſagt er, „pedantiſchen deutſchen Profeſſoren das Verdienſt, die Entdeckung gemacht zu haben, daß der Ritter von la Mancha das Symbol der Poeſie, ſein Waffenträger dagegen das der Proſa ſei; ein Kommentator wird immer in den Werken eines genialen Mannes tauſend ſchöne Intentionen entdecken, an welche dieſer nicht dachte.“ Wie viel feiner ſagt dagegen ein Kritiker wie Sainte-Beuve über Don Quixote: „Dieſes Buch war eine Gelegenheitsſchrift und iſt ein Weltbuch geworden. Es hat ſich für immer einen Platz in unſer Aller Phantaſie erobert. Jeder Leſer hat nach Luſt und Laune daran mitgearbeitet und hat ſich's nach ſeinem Geſchmack zurechtgelegt. Cervantes dachte nicht daran, aber wir thun es. Jeder von uns iſt den einen Tag Don Quixote, den andern Sancho Panſa. Mehr oder weniger deutlich findet ſich bei Jedem dieſe Verbindung des exaltierten Ideals mit geſundem Menſchenverſtande, der ſich an die Erde hält. Bei Vielen iſt es ſogar nur eine Frage der Zeit, man ſchläft als Don Quixote ein und erwacht als Sancho Panſa.“ Beyle hätte dieſen Satz getroſt unterſchrieben; Mérimée würde die Scheu vor allgemeinen Ideen davon abgehalten haben.

Beyle und Mérimée haßten, übereinſtimmend in ihrem Hang zur Wirklichkeit und in ihrer Vorliebe für knappe Form, die klaſſiſche franzöſiſche Rhetorik in gleich hohem Grade, ja mehr als das, ſie unterſchieden ſich von faſt allen zeitgenöſſiſchen Romantikern dadurch, daß ſie jene Rhetorik nicht durch Lyrik erſetzen wollten. Beyle hat nie einen Vers geſchrieben; ihm mangelte das Gehör für den einfachſten metriſchen Rhythmus; bei aller Schwärmerei, die er ſich einbildete für die italieniſchen Dichter zu haben, betrachtete er die metriſche Form als bloßes Gedächtnismittel und fand ſie abgeſchmackt, wenn ſie nicht zum Auswendiglernen einer Wortreihe diente. Einem ähnlichen Unwillen gegen die Versform begegnen wir auch bei Mérimée. Er hat eine ſolche Scheu vor

der weichlichen, schwärmerischen Musik des Reims, daß die zahlreichen Gedichte, die in seinen Werken vorkommen, ohne Ausnahme in Prosa geschrieben sind; ja, er opfert sogar bei den von ihm übersetzten Gedichten eher deren charakteristischen Reiz, als daß er sie in gebundener Rede wiedergiebt. Die Vermutung liegt nahe, er habe sich nicht zugetraut, die metrische Form beherrschen zu können. Ich glaube jedoch eher, daß sein Stolz zu empfindlich war, um ein Gedicht fremden Augen auszusetzen und Kritik darüber zu ertragen. Da er, wie die „Briefe an eine Unbekannte" beweisen, imstande war, englische Verse zu schreiben, wird es ihm kaum an Sprachfertigkeit gefehlt haben. Aber er entwickelte diese Fähigkeit nie; sein Unwille gegen Herzensergüsse, seine große Schüchternheit führten dasselbe Resultat herbei wie bei Beyle der Mangel an Gehör.

Doch Mérimée geht in diesem Punkte sowie in anderen noch weiter als sein Lehrer. Auf dem Grunde von Beyle's Seele lag ein lyrischer Hang; derselbe kam zum Ausbruch in seiner hartnäckigen Schwärmerei für Napoleon, für Italien, für das sechzehnte Jahrhundert, für Cimarosa und Rossini, Correggio und Canova, in all' den Superlativen, womit seine Feder nicht weniger freigebig war als diejenige Balzacs. Mérimée dagegen begnügt sich nicht damit, die lyrische Form aus seinen Werken zu verbannen; er verzichtet auf die Lyrik an und für sich; sein Wesen ist bis an den Hals zugeknöpft. Die Prosa, welche er schreibt, ist die am wenigsten lyrische, die es giebt. Wenn der alte Spruch: „Ohne Lyrik kein Dichter!" wahr wäre, müßte man Mérimée den Namen eines Dichters verweigern.

Lassen wir einen Augenblick den Vergleich mit Beyle und betrachten wir, um den vollen Eindruck von Mérimées dichterischem Positivismus zu gewinnen, seine Erzählungen neben den um dieselbe Zeit erschienenen Erstlingswerken George Sands! Obwohl das, was in deren Büchern dargestellt wird, etwas ganz Objektives ist,

das Leben des jungen weiblichen Herzens, unbewußte Keuschheit, das Bedürfnis der Hingebung und die Empfänglichkeit für die Leidenschaft, welche keine Frau vor ihr mit solcher Geistesüberlegenheit uns enthüllt hatte, so hat die Verfasserin doch in den Tiefen ihrer Seele eine Sache, wofür sie ficht: sie hat eine Unbill zu rächen, einer Erbitterung genug zu thun; sie sieht die Leiden des weiblichen Geschlechtes nicht als kühle Beobachterin an; sie sucht nicht zu verhehlen, daß ihr Herz geblutet hat. Mérimée dagegen hat keine Sache, keine Theorie, nicht die leiseste politische oder soziale Tendenz. Er schwärmt für Nichts und glaubt an Nichts, an kein philosophisches System, an keine Schule in der Kunst, an keine Lehre der Religion, kaum an einen geschichtlichen Fortschritt. In seinem weltmännischen Skeptizismus verhält er sich allen Reformatoren, Missionären, Weltverbesserern und Volksbeglückern gegenüber ablehnend; er läßt die Frage unbeantwortet, ob er mit ihren Bestrebungen einverstanden sei; er hat taube Ohren für sie. George Sand zeigt, was die französische Ehe ist, und fragt mit bebender Stimme ihr Publikum: „Was sagt Ihr denn, kann solches geduldet werden?“ Mérimée schreibt „La double Méprise“ und schließt die Erzählung, ohne eine Miene zu verziehen.

Von ihrer tiefen Gemütsbewegung ausruhend, wendet George Sand sich dem primitiv Menschlichen zu und zeichnet in einfachen, großen Zügen bald, wie in „Mauprat“, die Macht und das Glück treuer Liebe, bald, wie in den Bauernerzählungen oder wie in „Jean de la Roche“ das angeboren Edle der Menschennatur in einfältigen und ergreifenden Idealen. Mérimée glaubt nicht an das Ideal und hat kein Talent zur Idylle. Über allen seinen Bildern liegt ein dunkler, bräunlicher Ton; der Aufschwung des Herzens zu einer Reinheit, die es liebt, oder zu einem Heldenmut, den es bewundert, ist seiner Kunst fremd. In der Tiefe ihres Herzens ist George Sand Lyriker. Ob sie Eros zum Helden ihres Werkes macht, ihm jedes Recht einräumt und ihre ganze Sympathie schenkt,

ſelbſt wenn er eine Unwürdige beſeelt (wie in dem merkwürdigen Roman „Valvèdre“), oder ob ſie über den Mut, die Charakterſtärke der beſten ihres eigenen Geſchlechtes hingeriſſen wird — immer teilt ſie ſelbſt die Gemütsbewegung ihrer Perſonen, ſie lebt in einem Tumult wechſelnder Stimmungen, jubelt, weint, ſeufzt und lacht. Mérimée dagegen konzentriert ſeine Senſibilität ſo ſtark wie möglich und gebietet dem in ſeinem Herzen verſchloſſenen Gefühl Schweigen, das abſolute Schweigen eines Zellengefangenen. Direkt darf es ſich nicht mitteilen, nie ſpricht es unmittelbar in ſeinem eigenen Namen; nur indirekte Offenbarung durch völlig verantwortliche Perſönlichkeiten wird ihm geſtattet. Hierdurch erreicht der Dichter, daß die Phyſiognomieen dieſer Perſönlichkeiten Umriſſe von einer ſelten oder nie geſehenen Schärfe erhalten, und daß jene die kürzeſte und kräftigſte Sprache reden. So hat ſein Gefühl, je inniger und zärtlicher es urſprünglich war, eine um ſo ſtolzere Haltung nach außen hin erreicht. Mérimée ſchildert nicht einmal bei der Frau das im engeren Sinne Weibliche. Beyle, in dieſem Punkte ſo ganz entgegengeſetzt, machte in einem ſeiner Briefe treffend gegen ihn geltend, daß ſeinen Romanen „die zärtliche Feinheit“ mangele.[1] Seine Frauengeſtalten ſind in ihrer Leidenſchaft männlich und konſequent, faſt ohne Ausnahme Charaktere; ſelbſt die leichtſinnigſten unter ihnen gehen mit Standhaftigkeit in den Tod (Arſène Guillot, Julie de Chaverny, Carmen). Keine von ihnen hat den an Correggio gemahnenden Schmelz, welchen Beyle ſeinen weiblichen Figuren zu geben vermochte.

Wenn Beyle mehr lyriſch iſt als Mérimée und einen tieferen Sinn für das Weibliche beſitzt, ſo beruht dies vorzugsweiſe darin, daß er im Grunde ſeiner Seele ein phantaſiereicher Enthuſiaſt war. Man braucht bei ihm nur den Verſtandesmenſchen abzuſchälen, ſo kommt der Enthuſiaſt zum Vorſchein. Darum

[1] „Souvent vous ne me semblez pas assez délicatement tendre; or il faut cela dans un roman pour me toucher.“

ſchilderte Beyle auch ſo gerne die Begeiſterung, während kein Stoff Mérimée ferner liegt. Man vergleiche ſie z. B. als Schlachtenmaler, man halte die beiden beſten Schlachtengemälde in Proſa, die es überhaupt giebt, gegen einander — Mérimée's berühmtes, nur wenige Seiten umfaſſendes „Die Erſtürmung der Schanze“ und Beyle's nicht weniger berühmte Schilderung der Schlacht von Waterloo. Der Unterſchied iſt ein frappanter: bei Beyle die Begeiſterung eines Jünglings für Napoleon, mit milder Ironie und dennoch mit lebhafter Sympathie dargeſtellt; bei Mérimée nur die düſtere, traurige Seite des Kampfes, der halb mechaniſche Sturm auf eine Redoute; der Krieg als Krieg iſt es, welchen er ohne Rückſicht auf Vaterlandsliebe, Begeiſterung oder irgend welches andere höhere Motiv als das des Soldaten-Stoizismus und der Ausſicht auf Beförderung mit ſo feſter Künſtlerhand malt wie ein Gérôme.

Beyle und Mérimée ſtimmen zuſammen hinſichtlich ihrer innerhalb der romantiſchen Schule beſonderen Haltung gegenüber der Religion. Die franzöſiſchen Romantiker ſtanden ja urſprünglich ebenſo wenig wie die deutſchen in einem feindlichen Verhältnis zum Katholizismus. Einige unter ihnen waren von Anfang an gläubig, die Beziehungen der Übrigen zur Religion waren die der Pietät oder der Gleichgültigkeit. Mérimée war, gleich Beyle, vom erſten Schritt an grundheidniſch in ſeinem Gedankengang und Gefühlsleben. Seine Freidenkerei hatte einen leidenſchaftlichen Charakter. Zwar war er nicht naiv genug, um, wie Beyle, eine Art von Feindſchaft gegen den perſönlichen Gott zu hegen, aber er teilte Beyle's Abſcheu vor den Repräſentanten der Religion. Indes kam der Unwille gegen das Chriſtentum bei ihm nicht ſo direkt zu Worte als bei Beyle, der ſich jeden Augenblick verrät. Er haßt den Katholizismus nicht wie jener, ſondern er lächelt über ihn. Niemals läßt er mehr als eine Fingerſpitze aus ſeinem ſchwarzen Domino hervorſehen. Es amüſiert ihn, verliebte Pfaffen

zu ſchildern, und wenn eine dieſer Perſonen von der Taufe, der Beichte oder andern religiöſen Ceremonien ſpricht, ſchickt er der Rede gern die Parentheſe voran: („im tiefſten Naſenton"). Höchſtens drückt er ſich, wenn er in ſeinem eigenen Namen ſpricht, vorſichtig und leicht ironiſch aus wie in dem folgenden Paſſus: „Das Buch, welches Frau von Piennes nahm, war ein Gebetbuch; ich will den Titel desſelben nicht nennen, erſtens um dem Verfaſſer nicht Unrecht zu thun, zweitens weil man mir vielleicht den Vorwurf machen würde, irgend einen boshaften Schluß über dieſe Art von Werken im allgemeinen ziehen zu wollen. Es genügt zu ſagen, daß beſagtes Buch von einem neunzehnjährigen jungen Mann verfaßt und beſtimmt war, verhärtete Sünderinnen in den Mutterſchoß der Kirche zurückzuführen, daß Arſène ſehr ermüdet war und in vergangener Nacht kein Auge geſchloſſen hatte. Als Pagina 3 vorgeleſen wurde, begab ſich, was bei jedem anderen Werk ebenſo unvermeidlich eingetroffen ſein würde: Arſène ſchloß die Augen und ſank in Schlummer."

Der Hauptunterſchied zwiſchen Beyle und Mérimée liegt hier wiederum darin, daß Beyle viel weniger ſkeptiſch war als Mérimée. Jener war ein Materialiſt aus der Schule der Encyklopädiſten und als ſolcher dogmatiſch, doktrinär. Er hatte ſeine Philoſophie, an die er glaubte: den Epikuräismus; ſeine Methode: die pſychologiſche Analyſe; ſeine Religion: die Vergötterung der Schönheit im Leben wie in der Muſik, der Litteratur und bildenden Kunſt. Mérimée hat keine Philoſophie — man kann nicht weniger doktrinär ſein als er mit ſeiner halb ſtoiſchen, halb ſkeptiſch genußſüchtigen Gemütsſtimmung es iſt; er hat keine Religion, er betet Nichts an. Er hütet ſich endlich vor der Begeiſterung wie vor einer Krankheit. Man fühlt das recht ſchlagend, wo er in ſeinem großen Aufſatz über Grote's „Griechiſche Geſchichte" auf die Schlacht bei Thermopylä und auf Leonidas zu reden kommt. Er erzählt, daß er ſelbſt einige Jahre zuvor drei Tage bei Thermopylä verbracht, und

geſteht, daß er, „ſo proſaiſch er auch ſei“, nicht ohne innere Bewegung den kleinen Hügel erklommen habe, wo die letzten der Dreihundert ſtarben. Indes läßt er ſich nicht von dieſer Stimmung überwältigen. Er hat die Pfeilſpitzen der Perſer unterſucht und gefunden, daß ſie aus Feuerſtein waren; den Europäern gegenüber ſeien dieſe Aſiaten als arme Wilde zu betrachten. Wenn man Urſache habe, ſich über etwas zu verwundern, ſei es, daß ſie überhaupt durch den Paß drangen. Er kritiſiert Leonidas: dieſer handelte ſehr unklug darin, daß er ſich ſelbſt auf den uneinnehmbaren Poſten ſtellte und den anderen weniger ſchwer zu verteidigenden Engpaß einem Feigling überließ. Gewiß — er ſtarb als Held; aber man ſtelle ſich, wenn möglich, ſeine Rückkunft nach Sparta vor, nachdem er den Barbaren den Schlüſſel zu Hellas' ausgeliefert hatte.

Das Reſultat, zu dem Mérimée gelangt, iſt alſo, daß Herodot die Geſchichte als Poet erzählt hat, und zwar als Grieche, der vor allem das Schöne reliefartig hervortreten laſſen will; ſchließlich wirft er die Frage auf, ob die Fiktion hier wohl mehr wert ſei als die Wirklichkeit. Unter hundert Menſchen würden darauf neunundneunzig ohne Bedenken mit „Ja“ antworten — Mérimée thut es nicht. Die hiſtoriſchen Tragödien der jüngſten Vergangenheit vor Augen — es war im Jahre 1849 — antwortet er: „Vielleicht; aber gerade durch den Mißbrauch, der mit Thermopylä getrieben wurde, durch die Vorſpiegelung, wie leicht es ſei, daß dreihundert freie Männer drei Millionen Sklaven bekämpften, brachten Italiens Redner die Piemonteſen dazu, ſich allein in einen Krieg mit den Öſterreichern zu ſtürzen.“ Man vergleiche mit ſolcher Skepſis Mérimée's die innige Treuherzigkeit, womit Beyle die unzuverläſſige Chronik über Beatrice Cenci kopierte.

Die Zeit um 1830 war die Epoche, in welcher Frankreichs vornehmſte Schriftſteller beſonders vor dem Chauvinismus auf ihrer Hut waren. Beyle und Mérimée repräſentieren beide in be-

ſonders hohem Grade die Oppoſition gegen die Nationaleitelkeit. In Beyle's Mund klingt das Wort „franzöſiſch" faſt wie ein Schimpfwort; er pflegte die Franzoſen ſpöttiſch „les vainvifs" zu nennen. In ſeinen Büchern wimmelt es von Ausfällen wie dieſer: „Giebt es etwas Komiſcheres, als einem Pariſer Charaktertiefe zuzutrauen?" Er nennt ſein Vaterland „das häßlichſte Land auf der Welt, welches von Einfaltspinſeln als das ſchöne Frankreich bezeichnet werde."[1] Wir ſehen, daß er zuletzt ſogar ſeine Nationalität verleugnete. Mérimée, der für ſpaniſche Sitten ungefähr ſo ſchwärmte wie Beyle für die italieniſchen, beſaß den urſprünglich romantiſchen Hang zum Fremden, zum Exotiſchen; auch er erblickte, ganz wie der ältere Freund, einen Hauptzug des franzöſiſchen Charakters in dem beſtändigen Achten auf das Urteil des Nächſten (le qu'en dira-t-on), dieſer beſten Grundlage für die geſellſchaftliche Heuchelei, wodurch alle Originalität verloren gehe und das Leben freudlos werde. Überhaupt ſchätzte er ſeine Landsleute ziemlich gering und gab ſich keine Mühe ihnen das zu verbergen. Aber er endete damit, umgekehrt wie Beyle, ſich zum alten Evangelium des Patriotismus zu bekennen. Es fiel ihm nicht leicht, denn er haßte die patriotiſchen Phraſen von ganzer Seele. Nichts Geringeres als die vollſtändige Niederſchmetterung Frankreichs war nötig, um ſeinen Lippen ein Wort der Vaterlandsliebe zu entlocken; in einem Brief vom 13. September 1870 ſchreibt er: „Mein ganzes Leben hindurch war ich beſtrebt, mich frei von Vorurteilen zu halten und mehr Weltbürger als Franzoſe zu ſein; doch alle dieſe philoſophiſchen Umhängſel können mir jetzt nicht helfen. Ich blute aus all' den Wunden dieſer dummen Franzoſen, ich weine über ihre Demütigungen, und wie undankbar und abſurd ſie auch ſind, ich liebe ſie trotz alledem!"

[1] Le plus vilain pays du monde que les nigauds appellent la belle France.

In ſeiner Charakteriſtik Beyle's hat Mérimée (nach Sainte-Beuve) als einen ſeiner hervorragendſten Züge deſſen Beſorgnis hervorgehoben, „düpiert" zu werden. „Daraus entſprang," ſagt er, „dieſes künſtliche Verhärtetſein, dies verzweifelte Spüren nach niedrigen Beweggründen bei allen edlen Handlungen, dieſer Widerſtand gegen die erſten Impulſe des Herzens, der nach meiner Anſicht bei ihm mehr affektiert als wirklich vorhanden war. Der Widerwille gegen jede Sentimentalität, die Verachtung, welche er dafür empfand, trieben ihn ins andre Extrem, zum großen Ärgernis derjenigen, die ihn nicht genauer kannten und das, was er über ſich ſagte, buchſtäblich nahmen." Dieſe Furcht, düpiert zu werden, mit all' ihren von Mérimée aufgezählten Folgen, war bei ihm ſelbſt mindeſtens ebenſo lebendig wie bei Beyle; nur mußte er mit ſeinem feineren und ſchwächeren Naturell ſich mehr Gewalt anthun, den cyniſchen Ton anzuſchlagen. Auch ihm machte es in ſeiner Jugend Vergnügen, als ein Ausbund von Immoralität zu gelten, und nur bisweilen, wenn irgend ein Vorfall ihm ſeinen ſchlechten Ruf nahelegte, ärgerte er ſich darüber, wie z. B. als einmal eine Provinz-Dame nicht geringe Angſt davor zeigte, mit ihm allein in der Diligence zu reiſen („Lettres à une inconnue" I. 72). Eben ſein Abſcheu vor der Heuchelei trieb ihn derſelben zu; er heuchelte Frivolität und Hartherzigkeit. Aus lauter Beſorgnis, hintergangen zu werden, führte er nicht nur die Andern hinters Licht, ſondern betrog ſich ſelbſt um manchen reinen Genuß des Lebens. Der Betrogene iſt oft — nicht nur im Theater, wie der alte Grieche Gorgias ſagt — weiſer als der Nicht-Betrogene. Wer ſeine Aufmerkſamkeit nicht beſtändig darauf richtet, ſich vor Blößen zu hüten, iſt freier und mutiger; er behält mehr Thatkraft und verwirklicht weit vollſtändiger Möglichkeiten, die in ſeiner Seele ſchlummern.

Für Mérimée hatte die ſtändige Beſorgnis vor Blamage bedenkliche Folgen. Zunächſt äußerten ſich dieſelben in der ceremoniellen Steifheit, die er in ſpäteren Jahren zur Schau trug, wenn er als

Mitglied des Senates und der Akademie oder als Liebling und Vertrauter der kaiserlichen Familie bei feierlichen Gelegenheiten auftrat. Während er seine Reden hielt, moquierte er sich innerlich über seine Haltung und seine eigenen Worte. Beyle brachte sich niemals in eine Situation, wo er über Dinge, die er geringschätzte, ehrfurchtsvoll sprechen oder Dummköpfen Komplimente sagen mußte. Nicht umsonst hat er die Äußerung gethan: „Wenn ich in einem Gesellschaftssaal einen Mann sehe, der sich mit mehreren Orden im Knopfloch brüstet, so kommt mir unwillkürlich der Gedanke, was für eine ungeheure Anzahl von Niederträchtigkeiten, Albernheiten, oft wohl auch von schwarzen Verrätereien er aufhäufen mußte, um so viele Atteste dafür zu bekommen.“ — Sodann verschärfte jene Ängstlichkeit Mérimée's Selbstkritik so sehr, daß sie seine Produktionskraft beeinträchtigte. Beyle's Motto war dagegen gewesen: Kein Tag ohne eine Zeile! Viel hatte Mérimée niemals geschrieben, aber zuletzt hörte sein dichterisches Schaffen ganz und gar auf. Die Forderungen, der er hinsichtlich der Vollendung und Plastik an sich selbst stellte, mußten ihn notwendigerweise von einem Wettkampfe mit seinem eigenen Ideale abschrecken; jeder Versuch zu einem solchen würde ihn immer wieder in neue bedenkliche Fährlichkeiten gestürzt haben. Lieber ließ er sich an dem genügen, was er schon erreicht hatte, als daß er seine Künstlerehre durch etwas Neues aufs Spiel setzte. Und er entsagte um so leichter, als ja Zurückhaltung überhaupt ein hervorragender Charakterzug von ihm war und kein zügelloser, unbezwinglicher Produktionsbetrieb ihn zu ununterbrochenem Schaffen anspornte.

Beyle machte ihm umsonst seine „Faulheit“ zum Vorwurf — war unter deren Ursachen doch eine, welche er nicht verstand und die den Hauptunterschied zwischen ihnen ausmachte. Beyle war Psycholog und Poet, aber kein Künstler, Mérimée war Künstler vom Wirbel bis zur Zehe. Als Künstler und zwar nur als solcher erwarb er seine Größe, in seiner künstlerischen Meisterschaft beruht

auch der Fortſchritt, den er Beyle gegenüber bezeichnet. Das reiche, geiſtige Material, welches Beyle zu Tage gefördert, erhielt erſt durch Mérimée unvergängliche künſtleriſche Form.

Seine „Faulheit“ war übrigens durchaus nicht abſolut. Wenn er als Dichter faulenzte, trieb er Studien verſchiedener Art, gab Überſetzungen aus dem Ruſſiſchen und anſpruchsloſe, aber ſtreng hiſtoriſche Unterſuchungen und Arbeiten heraus. Er war Philologe und Archäologe, ein Gelehrter und ein Mann der Wiſſenſchaft. Seine Kunſt iſt wie eine Oaſe, die inmitten der Trockenheit ſeiner Studien liegt; nach allen Richtungen hin iſt ſie verbündet mit der Wiſſenſchaft und geht faſt unmerklich zur Geſchichtſchreibung über; denn es kommt der Moment, wo die Liebe zum Thatſächlichen und die entſchiedene Neigung für ſcharfe Genauigkeit ſich nicht mehr durch Phantaſien allein befriedigen läßt. Die Geſchichte von Mérimée's perſönlicher Autorſchaft iſt mit derjenigen der ganzen romantiſchen Schule verwandt. Er ſpiegelt im Kleinen eine große Bewegung wieder; denn in Frankreich wie in Deutſchland hat die wiſſenſchaftliche Kritik und die ſtrenge Geſchichtsforſchung den Weg eingeſchlagen, welchen die litterariſche Kritik der Romantik der Poeſie gebahnt. Als von der Poeſie die fremden und mittelalterlichen Stoffe aufgegeben wurden, begann die Wiſſenſchaft, dieſelben in dem von der Poeſie erweckten Geiſte zu behandeln. Da bei Mérimée die Dichtung beſtändig gleichſam aus der Forſchung hervorging und viele ſeiner Novellen, wie „Carmen“, „La Venus d'Ille“, „Lokis“, abſichtlich, wenn auch im Scherz, von einem Rahmen archäologiſcher und ſprachlicher Studien umfaßt waren, ſo iſt es nur natürlich, daß die Wiſſenſchaft allmählich von der Peripherie bis ins Centrum ſeiner Produktion eindrang.

In der Art und Weiſe, wie bei ihm der Dichter ſich mit dem Gelehrten miſcht, liegt der letzte Hauptgegenſatz zwiſchen ihm und Beyle. Mérimée ſteht nicht auf der höchſten Stufe der Wiſſenſchaft; er beſitzt zwar ſchätzbare Eigenſchaften, Gründlichkeit und Zuverläſſig-

keit, aber es mangelt ihm der zündende Funke, welcher seine Dichtung so feurig belebt. Nichtsdestoweniger hat er das Wesen des wahren Gelehrten, er spricht nie über Etwas, das er nicht versteht, stellt niemals lose Hypothesen oder geistreiche Paradoxen auf; er geht nur Schritt für Schritt vorwärts. Mitunter kann er trocken und matt werden, aber er begeht keinen Fehler. Ist Mérimée solcherweise ein nüchterner Gelehrter ohne Genie, so ist dagegen Beyle in der Wissenschaft der geniale Dilettant, mit allen Kennzeichen des Genies, aber auch mit all' denen des Dilettanten. In seinen Büchern wimmelt es von gewagten Behauptungen, unbeweisbaren Vermutungen, von allgemeinen Aussagen über Nationen, in deren Sprache er nicht eingedrungen war, von paradoxen dilettantischen Ansichten; stellte er doch, wie schon oben erwähnt, z. B. Werner's „Luther" unter allen deutschen Dramen am höchsten. Seine Abhandlungen sind ebenso unterhaltend und reich an Einfällen wie diejenigen Mérimée's langweilig und trocken; aber dessen Resultate sind auf Felsengrund gebaut, die seinigen nur zu häufig auf Sand.

Sowohl als Gelehrter wie auch als Dichter bezeichnet also Mérimée einen Fortschritt gegen Beyle. Er ist ein weniger umfassender und reicher Geist, aber mit besser geordnetem Inhalt und zugleich Herr über eine künstlerisch abgeschliffene Form.

XXIII.

Mérimée's Ausgangspunkt als Dramatiker und Novelliſt iſt ein litterariſch-polemiſcher. Obwohl er Talent zur Beobachtung hat, verfolgt er nicht — wie Balzac z. B. — den Zweck, die Welt, die er um ſich ſieht, des Breiten darzuſtellen. Er beſitzt nicht den Ehrgeiz, Werke ſchreiben zu wollen, die ein Spiegelbild der Kultur und der Gefühle ſeiner Zeit geben; er will dem herrſchenden Geſchmack ſeiner Landsleute trotzen, will necken oder empören, und wählt ſich dazu mit Vorliebe Stoffe, die der modernen gebildeten Geſellſchaft fern liegen.

Es war natürlich, daß ſein Unwille ſich zuerſt gegen die litterariſche Sentimentalität kehrte. Der ſtolze und ſchüchterne Jüngling war von dem Gedanken durchdrungen, daß ein Schriftſteller die Pflicht habe, dem Publikum ſeine Ideen mitzuteilen, ſeiner Manneswürde aber ſchuldig ſei, ſeine Gefühle für ſich ſelbſt zu behalten. Mit dieſer Anſchauung ſtand er jedoch in der damaligen franzöſiſchen Litteratur faſt allein. Rouſſeau hatte mit ſeinen Romanen und beſonders mit ſeinen „Confessions“ einem Schwelgen in halbwahren Gefühlen und einer Mitteilſamkeit, die nichts zurückhielt, die Bahn gebrochen; eine Reihe von Schriftſtellern — von Chateaubriand beginnend bis zu Lamartine und Sainte-Beuve — folgten ſeinen Spuren; ſie ſchnitten ſich lebendig das Herz auf, um dem verehrten Publikum Einblick in ihr Innerſtes zu gewähren, kurz, gaben ſich auf jede Weiſe der Neugierde der vulgären Menge Preis. Und warum? Um ihre Teilnahme zu gewinnen.

Mérimée ist tausendmal zu stolz, sich dieselbe zu wünschen. „Ums Himmels willen keine Beichte!“ sagt er zu sich, als er zum ersten Mal die Feder ergreift. Um nicht sentimental und elegisch zu werden, verbirgt er sich also ganz hinter die Menschen, welche er schildert, läßt sie und ihr Schicksal walten, giebt selten oder nie seine Meinung über ihre Handlungsweise zu erkennen; er macht sich unsichtbar, unhörbar, unentdeckbar. Dies kann er aber zufolge seines Wesens nur, indem er wieder diese Menschen zu geschlossenen, festen Charakteren macht, die ohne langes Plaudern oder weitläufiges Raisonnement ihrer Eingebung folgen, von ihren Leidenschaften fortgerissen werden und plötzlich zur Handlung schreiten. „Für mich“, sagt der südamerikanische Schiffskapitän in der Vorrede zu dem Drama „Die Familie Carvajal“, „sind alle Tragödienhelden eine Art phlegmatischer Philosophen ohne Leidenschaft, die Rübensaft statt Blut in ihren Adern haben. Wenn einer dieser Herren seinen Nebenbuhler im Duell oder anderswie umbringt — alsbald bringen ihn selbst die Gewissensbisse schier um, so daß er so weich wird wie ein Scheuerlappen. Ich habe 27 Jahre im Dienst gestanden, ich habe 41 Spanier getödtet, und nie hab ich derartiges in mir verspürt . . . . . Personen, Gefühle, Begebenheiten, alles scheint uns falsch, wenn solche Stücke in der Offizierskajüte vorgelesen werden. Es sind lauter fürstliche Persönlichkeiten, die sich vor Liebe toll stellen, dabei wagen sie nicht, die Fingerspitzen ihrer Prinzessinnen zu berühren und halten sich auf Bootshakenlänge von ihnen entfernt.“ — Mérimée schreibt also nicht für Spießbürger, denen die geringste nervöse Erregung Thränen in die Augen lockt, er wendet sich an stärkere Nerven, die kräftigerer Erschütterungen bedürfen, um bewegt zu werden. Darum nicht mehr diese reglementsmäßigen Einleitungen, Vorbereitungen und diese Ahnungen wie in der Schicksalstragödie! Menschen mit Blut in den Adern bedenken sich nicht lange, und Nervenschwache geben nur für die Blutlosen ein interessantes Schauspiel ab. Wenn eine

Frau liebt, was ist dann natürlicher, als daß sie es sagt, alle Rücksichten sprengt und den Abstand zwischen dem ersten Geständnis, dem ersten Kuß und der ersten Umarmung so kurz wie möglich macht? — Wenn ein Mann haßt mit dem echten wilden Hasse eines heißblütigen Mannes, was ist dann natürlicher, als daß er mit einem Stoß oder Schuß seiner Qual und des Gegners Leben ein Ende macht? — Will man nicht eine geschwächte, sondern eine kräftige Menschenrasse schildern, dann wenigstens verhält es sich so. Hieraus folgt bei dem Dichter die Neigung, jedem Gefühl den Charakter einer tiefen, gewaltigen Leidenschaft zu geben; hieraus der Trieb, sich in das Rohe und Gräßliche zu vertiefen und den Tod darzustellen, nicht wie in der Tragödie, sondern den wirklichen Tod in seiner ganzen Unbarmherzigkeit, hart und kalt, den Tod, der jedem Werke, das aus dieser Künstlerwerkstatt hervorgeht, die Krone aufsetzt. Hieraus, mit einem Wort, entsteht das Grausame bei Mérimée.

Er ist mit dem Tode vertraut. Wenn die alten Bezeichnungen ihm gegenüber ausreichten, könnte man ihn einen großen Tragiker nennen; aber Mérimée glaubt nicht an das, was aristotelisch erzogene Doktrinäre die tragische Versöhnung zu nennen pflegen. Er scheint mit Schiller von der Art, wie die übrigen Dichter jene große Katastrophe darstellen, zu sagen: „Aber, ihr Herren, der Tod ist so ästhetisch doch nicht."

Am meisten reizen ihn kräftige Charakterzüge. Er liebt nicht, wie Balzac, die Kraft selbst als bewegenden Trieb der Leidenschaft; nein, er liebt das ursprünglich Tüchtige im Charakter und das energisch Entscheidende in der Begebenheit. Wie natürlich, fängt er, lange bevor er reif genug ist, um einen kräftigen Charakter wahr zu zeichnen, damit an, der entscheidenden That Poesie zu verleihen. Von allen Begebenheiten ist jedoch der Tod die entscheidendste, und so kommt es, daß er sich in den Tod verliebt, wohlverstanden nicht in den Tod, wie er von Spiritualisten oder Gläubigen auf-

gefaßt wird, ſondern in den Tod als einen gewaltſamen, plötzlich treffenden Schlag, der mit großen, blutigen Zügen einen Abſchluß zeichnet. Mérimée iſt wie Sièyes für „La mort sans phrase“.

Die Vermutung liegt nahe, daß Mérimée als Menſch immerhin eine gewiſſe Gefühlloſigkeit oder ein Hang zur Grauſamkeit innewohnte, der ſeiner litterariſchen Hartherzigkeit die Grundlage gab. Daß jedoch in Wirklichkeit die extravaganten Züge dieſer Eigentümlichkeit durch die erwähnte polemiſche Stimmung gegen die poetiſche Rührſeligkeit verurſacht worden ſind, läßt ſich durch direkte Äußerungen Mérimée's faſt beweiſen. Ich finde in ſeinem Aufſatz über ſeinen Jugendfreund Jacquemont folgende Stelle: „Ich habe nie ein in Wahrheit gefühlvolleres Herz gekannt als das Jacquemonts. Er war eine liebevolle, zärtliche Natur, aber er wandte ebenſoviel Sorgfalt an, um ſein Gemütsleben zu verbergen, wie Andere, um ihre ſchlechten Neigungen zu verhehlen. In unſrer Jugend waren wir von der falſchen Empfindſamkeit Rouſſeaus und ſeiner Nachahmer zurückgeſtoßen worden, und es trat eine übertriebene Reaktion ein, wie das gewöhnlich der Fall iſt. Wir wollten ſtark ſein, folglich machten wir uns über die Sentimentalität luſtig.“

Es verſteht ſich jedoch von ſelbſt, daß dieſer Haß gegen das Weichliche und Thränenreiche, der ſo ſtark gegen die hyperſentimentalen Anfänge zeitgenöſſiſcher Talente abſticht, und dieſe Vorliebe für das Gewaltſame und Brutale nicht ausſchließlich auf Widerſpruchsluſt beruhen. Um die Stärke der Neigung Mérimée's in dieſer Richtung zu meſſen, braucht man nur einen Blick auf ſeine Entwickelungsgeſchichte zu werfen. Bei jedem Anderen müßte man erwarten, eine ſolche Sympathie von der lichteren und leichteren Laune der Jugendzeit gehemmt und im Alter bei abnehmender Kraftfülle gemildert zu ſehen. Aber keines von beiden iſt bei Mérimée der Fall. Seine Vorliebe für gewaltſame Entſcheidungen iſt ſo alt wie ſeine Liebe zu Feder und Tinte, und das Abſchreckende, das

Grauenhafte, welches in den Werken seiner reiferen Jahre, durch Innigkeit und Geist beseelt, tragisch wirkt, schrumpft in den Produktionen seines Alters von neuem zum widerwärtig Unheimlichen zusammen.

„Clara Gazuls Theater", das erste Buch, das Mérimée, erst 22 Jahre alt, herausgab, zeigt uns auf die interessanteste Weise, wie seine jugendliche Heiterkeit mit jener tief eingewurzelten Vorliebe für das Gewaltsame und Wilde kämpft. Oberflächlich betrachtet, erscheint dieses Buch ziemlich ernst. Es unterscheidet sich jedoch, obwohl es für spanisch ausgegeben wird, von der spanischen Schauspiellitteratur durch viele seiner wesentlichsten Eigenschaften. Weit entfernt, wie die Mantel- und Degenstücke einförmig dieselben Charaktertypen und dieselben aus Eifersucht und empfindlichem Ehrgefühl hervorgegangenen Situationen zu wiederholen; weit entfernt, ihnen in der vorurteilsvollen, moralischen Etikette ähnlich zu sein, haben die sehr verschiedenen kleinen Dramen, aus denen dieses „Theater" besteht, scharf und individuell gezeichnete Charaktere, die, anstatt übermenschliche Selbstbeherrschung und Resignation zu zeigen, sich blindlings von ihrer Leidenschaft fortreißen lassen. Noch weniger Ähnlichkeit haben diese Schauspiele mit der großen Gruppe phantastischer, romantischer Märchendramen mit oder ohne katholische Weihe, in denen Calderons Poesie ihren höchsten Glanz und ihr buntestes Farbenspiel erreicht. Nur mit einzelnen düstern spanischen Dramen wie Calderons „El alcalde de Zalamea", „Las tres justicias in una", „El medico de su honra", „El pintor de su deshonra" oder Moreto's „El valiente justiciero" stimmen einige unter ihnen z. B. „Ines Mendo" im Grundton überein. Durchschnittlich genommen ist das Buch jedoch nur anscheinend ernst. Es ist frei, ausgelassen, kühn, durch das spanische Schauspielerinnenkostüm blickt echt französischer Spott und Leichtsinn durch. Es bringt, wie es in der Vorrede zu „Ein Weib und ein Teufel" heißt, verschiedene Personen auf die Bühne, welche „die

Ammen und Kindermädchen uns gelehrt haben, mit Ehrfurcht zu betrachten." Die Verfasserin hofft, daß „die aufgeklärten Spanier" dies nicht übel aufnehmen werden. „Clara Gazul" ist also ein lustiges Buch; die gute Dame, die es geschrieben hat, trägt keine langen Unterröcke. Aber was für eine sonderbare Lustigkeit gelangt hier zum Ausdruck! Eine Lustigkeit, die sich daran ergötzt, mit Messern zu werfen, eine Ausgelassenheit, zu welcher die Sprünge eines jungen Panthers ein Seitenstück abgeben könnten. Mérimée kann nicht gut schließen, ohne alle seine Hauptpersonen totzuschlagen, und die Dolchstöße folgen fast marionettenartig auf einander. Aber sehr ernstlich ist es nicht gemeint, denn es gefällt ihm, unmittelbar nach der Katastrophe die Illusion zu vernichten, indem er die Spielenden aufleben und einen unter ihnen den Zuschauern für ihre Aufmerksamkeit danken läßt, so daß Alles sich in Scherz auflöst.

„Donna Maria.

Helft ihr! Sie hat Gift genommen, sie ist von mir vergiftet. Ich will mich strafen, wie ich es verdient. Der Klosterbrunnen ist nicht fern. (Sie stürzt hinaus.)

Fray Eugenio (zum Publikum).

Nehmt es mir nicht übel, daß ich den Tot dieser zwei liebenswürdigen Damen veranlaßt habe, und seid so gut, die Fehler des Verfassers zu entschuldigen."

So endet das leidenschaftliche Stück „L'Occasion". Die witzigste Kritik, die über diese Stücke und deren Manier geschrieben wurde, ist eine Stelle in Alfred de Mussets „Lettres de Dupuis et Cotonet": „Und dann haben wir Spanien mit seinen Castillianern, die einander die Hälse abschneiden, wie wir ein Glas Wasser trinken, und mit seinen Andalusierinnen, die sich noch schneller auf eine weniger entvölkernde Thätigkeit einlassen, Spanien mit seinen Stieren, Toreadoren, Matadoren" u. s. w.

Das Spanien der jungen romantischen Schule, zu welchem Musset mit seiner Andalusierin aus Barcelona, die man an dem

bleichen Gesicht und dem braunen Hals erkennen kann, selbst einen Beitrag geliefert hat, war in Wirklichkeit nicht nur bei Mérimée so heißblütig und raschlebig. Aber niemand fand so viel Ergötzen daran wie er. Und dieser Jugendmanier Mérimée's entsprechen vollkommen die Stoffe, die er in seinem Alter wählt.

Seine letzte Novelle „Lokis" ist die Geschichte eines jungen litthauischen Grafen, welcher infolge mysteriöser Vererbung zuweilen die Instinkte eines Raubthieres in sich spürt, in der Brautnacht wahnsinnig wird und der ihm neu Vermählten die Kehle durchbeißt. Sein Charakter ist mit feiner Kunst geschildert, die Entwickelung der Tollheit mit ein paar leichten Zügen veranschaulicht. Augenscheinlich hat es Mérimée besonderes Vergnügen gemacht, die Gestalt des jungen Grafen in ihrer ganzen Wildheit zu zeichnen als Gegenstück zu einem unendlich braven und zahmen deutschen Professor (dem Deutschen in den französischen Büchern vor 1870), welcher als Gast im gräflichen Hause verweilt, jeden Abend seiner Verlobten, Fräulein Gertrude Weber, schreibt, und solcherweise dem Leser die schauderhafte Begebenheit mittheilt. Aber der Schlußeindruck dieser Vampyrgeschichte ist der des widerwärtig Entsetzlichen; und die Meisterschaft, womit sie erzählt wird, der Takt, welcher selbst noch beim Bericht von der Brutalität bewahrt ist, die Eleganz, womit das Abscheuliche behandelt wird, erinnert fast an die Glacéhandschuhe des Scharfrichters. Die Erzählung ist nur als Zeugnis der Stärke dieser innersten Neigung bei dem Verfasser psychologisch interessant.

Individuell und originell war diese Manie Mérimée's gewiß; aber doch ist sie offenbar nah verwandt mit der Tendenz jener ganzen Schule, welche Southey als die satanische bezeichnet hatte. Der Einfluß Byrons ist unverkennbar. Man war gegen das Jahr 1830 in Frankreich, wie schon früher in England, der „immanuelischen" Poesie der Reaktionszeit gründlich satt. Das Scepter der Dichtung war aus Lamartine's Hand auf Victor Hugo übergegangen,

deſſen „Orientalen“ ja die blutigſten Bilder von Krieg und Untergang gaben. Lamartine ſelbſt, der frühere ſeraphiſche Dichter par excellence, ſchlug bald mit ſeinem Gedicht „La Chute d'un ange“ in die ſataniſche Richtung ein. Und in der Schule Victor Hugo's gab es einen jungen Dichter, der faſt gleichzeitig mit Mérimée, und ohne im Geringſten von ihm beeinflußt zu ſein, haarſträubende Sujets in kleinen, ſehr kunſtvoll geſchriebenen Novellen behandelte — ich meine Petrus Borel, der ſo arm und unberühmt lebte und ſtarb. Der arme Borel war ein Schwärmer, ein glühender Enthuſiaſt und Moraliſt, welcher durch das Pathos, welches ſich hinter ſeiner objektiven Darſtellung verbirgt, die Entrüſtung des Leſers über die von ihm geſchilderten Gewaltthaten hervorrufen wollte. Der feine, geſchliffene Mérimée ſtellt ſich oft genug nur ſo blutdürſtig, weil es ihm Spaß macht, den Leſer und beſonders die Leſerin zu erſchrecken. Aber eine echt romantiſche Herausforderung der „Philiſter“ liegt doch in beiden Fällen vor.

Nicht ungeſtraft hat Mérimée ſein Talent dem litterariſchen Blutdurſt dienſtbar gemacht. Entging er auch zu Lebzeiten der Nemeſis — nach ſeinem Tode hat ſie ihn ereilt. Als Loménie in der franzöſiſchen Akademie die Lobrede auf ihn hielt, ſprach er zum Schluß die Anſicht aus, daß Mérimée, der die Freuden des häuslichen Herdes ſtets entbehrt habe, glücklicher geweſen ſein würde, wenn er als Familienvater „vier bis fünf Kinder zu erziehen“ gehabt hätte; und als Mérimée's Freundin, die Gräfin Liſe Przedrzerska, ſeine gewiß nicht für die Öffentlichkeit beſtimmten Briefe an ſie als „Lettres à une autre inconnue“ in Druck gab, beſtimmte ſie den Ertrag zu Seelenmeſſen für das Heil ihres antikirchlichen Freundes.

XXIV.

Mérimée begnügt ſich nicht damit, ſich als Spanierin zu vermummen. Er ſieht als echter Romantiker die Hauptaufgabe der Dichtkunſt darin, ohne Schminke oder Firnis den ſittlichen Zuſtand der verſchiedenen Völker und Kulturſtufen zur Anſchauung zu bringen; ſo trat das, was man damals „Lokalfarbe“ nannte, rein und kräftig in ſeinen Schilderungen hervor. Deswegen macht er ſich zum Bewohner der verſchiedenſten Länder und zum Genoſſen früherer Zeitalter. Er weiß wie der Maure, Neger, Südamerikaner, Illyrier, Koſak u. ſ. w. zu fühlen, doch ſucht er alles Ferne nicht mit gleicher Vorliebe auf, denn er ſcheut die Civiliſation und die moderne Politur. Wie Théophile Gautier bei ſeinen Reiſen jedes Land zu derjenigen Jahreszeit beſuchte, in welcher deſſen klimatiſche Eigentümlichkeiten am ſchärfſten hervortreten: Afrika im Sommer, Rußland zur Winterzeit — ſo unternimmt Mérimée geiſtige Ausflüge nach den Gegenden und zu den Stämmen, wo die kalte Geringſchätzung eines Menſchenlebens am hervorſtechendſten, Leidenſchaftlichkeit und Sinnlichkeit am heißeſten ſind, wo die Charaktere beſonders kräftig wild, die primitiven Vorurteile beſonders mächtig auftreten. Er beſchränkt ſich nicht auf die Gegenwart: er vertieft ſich in die Greuel der mittelalterlichen Bauernkriege; er beſchwört die Zeit Karl IX. herauf und ordnet mit energiſcher Kunſt ſeine Erzählung um die Bartholomäusnacht als Kataſtrophe; er iſt mit dem Spanien des vierzehnten und dem Rußland des ſiebzehnten Jahrhunderts, wie mit dem alten Frank-

reich und dem alten Rom vertraut. Als Archäologe und Hiſtoriker hat er Inſchriften und Denkmäler, Gebäude, Schmuckgegenſtände und Waffen ſtudiert, Dokumente und Manuſkripte in den verſchiedenſten, den gewöhnlichen Litteraten verſchloſſenen Sprachen und Dialekten durchforſcht. So erreicht er eine für ſeine Zeit außerordentliche Treue in ſeinen Gemälden.

Die Leidenſchaft für das urſprünglich Kräftige in ſeiner nackten Wahrheit war es, welche ihn zur Geſchichte führte und den hiſtoriſchen Sinn in ihm weckte. Auch in ſeinen wiſſenſchaftlichen Arbeiten wählte er überall die gewaltthätigſten und verwegenſten Charaktere zu ſeinen Helden: Sulla, Catilina, Don Pedro den Grauſamen von Caſtilien, den erſten falſchen Demetrius u. ſ. w. Seine peinliche Gewiſſenhaftigkeit als Gelehrter und ſeine Behutſamkeit, nicht etwa der Einbildungskraft eine Mitwirkung bei der Wiſſenſchaft zu geſtatten, laſſen ſeine hiſtoriſchen Werke tot erſcheinen. (Die beſten unter ihnen ſind noch „Don Pèdro I.“ und „Episode de l'histoire de la Russie“.) Wirkliches Leben bekommt die Geſchichte unter ſeinen Händen nur in dichteriſcher Geſtaltung. Nachdem Vitet mit ſeinen meiſterhaften „Scènes historiques“ gezeigt, wie man in freien dramatiſchen Scenen die Geſchichte wahrheitsgetreu darſtellen kann, gab Mérimée in „La Jacquerie“ Frankreich das Bild eines viel früheren und wilderen Zeitalters als jenes war, welches ſein Vorgänger und Lehrmeiſter verwertet hatte. Den Geiſt des Werkes bezeichnet er vorzüglich durch das Motto aus Molière (Mascarille): „Ich ſtehe gegenwärtig im Begriff, die ganze römiſche Geſchichte in Madrigale zu übertragen.“ Bewundernswert hat Mérimée es verſtanden, ſich in die Gebräuche und Thorheiten, Anſchauungen und Vorurteile einzuleben, welche in jener fernen Zeit die Gedanken der Menſchen beſchränkten. Ich hebe beiſpielsweiſe einen Charakter hervor: Iſabella, die Tochter des Barons von Apremont, iſt der Typus einer edeln, liebenswürdigen jungen Dame der Feudalzeit. Sie iſt

herzensrein und ſittenſtreng; ſie fühlt Barmherzigkeit gegenüber den Leidenden und Überwundenen. Sie iſt gütig gegen den kühnen treuen Knappen, der für ſie durch Feuer und Waſſer geht, und bittet ihren Vater, ihr dieſen Leibeigenen zu ſchenken. Zum Dank dafür, daß er ihr das Leben gerettet, macht ſie ihn zu ihrem Stallmeiſter; ſie ſtickt ihm ſogar einen Beutel. Aber er wagt ſie zu lieben — da iſt Alles aus. Sie überhäuft ihn mit Verachtung und Hohn, jagt ihn entrüſtet fort, betrachtet ſich als faſt entehrt, daß er, der unfrei Geborene, es gewagt, die Augen zu ihr zu erheben. Man denke ſich nun als Gegenſatz, wie ein gewöhnlicher moderner Romanſchriftſteller uns eine ſolche edle Jungfrau aus dem Mittelalter ſchildern würde: wie vorurteilsfrei ſie auf die Befangenheit ihres Zeitalters herabſehen und das adelige Herz hinter dem ſchlichten Waffenrock zu ſchätzen wüßte — und man wird den Abſtand zwiſchen einer ſpiritualiſtiſch abſtrakten und einer unerſchrocken hiſtoriſchen Darſtellung einer barbariſchen Epoche fühlen. Einen Fehler hat indes das Werk: der Dichter häuft ſo viele grauſame und ſcheußliche Handlungen auf einander, daß die durchgehende Wildheit ſeiner Charaktere die ſozialen und individuellen Unterſchiede übertönt.

Ganz anders heben ſich in ſeiner „Chronique du règne de Charles IX“ alle Geſtalten vom Hintergrund ab. In dieſem, den Walter Scottſchen Muſtern nachgebildeten, ſie ſtiliſtiſch aber weit übertreffenden, Roman iſt jeder Charakter eigentümlich, ohne modern zu ſein (nur die Figur des George Mergy hat einen etwas modernen Anſtrich); ja, der Dichter hat hier ſeine Aufmerkſamkeit ſo ſehr auf alle Einzelheiten gerichtet, daß jedes Kapitel durch ſeine plaſtiſche Kompoſition ein kleines Ganzes bildet, und das Totalbild nur als Moſaik der ausgeprägten Charaktere und Situationen hervortritt. In der letzten ſeiner geſchichtlichen Dichtungen „Les Débuts d'un Aventurier“ feſſeln ihn die primitive Gewandtheit, die eckige, friſche Koſakeneigentümlichkeit ſeines falſchen Demetrius, nicht aber die

geiſtigen, aus dem Betrug hervorgehenden Kolliſionen, welche Schiller augenblicklich entdeckte. Das Stück Mérimée's endigt ungefähr da, wo dasjenige Schillers beginnt; die Sitten einer beſtimmten Menſchengruppe zu einer beſtimmten Zeit intereſſieren erſteren mehr als das abſtrakt und gemeinſam Menſchliche. Hier wie überall in ſeiner hiſtoriſchen Poeſie begegnen wir darum nicht der Intelligenz- oder der Gefühlsſeite, ſondern der Willensſeite des Lebens.

Läßt Mérimée die Handlung in der neueren Zeit ſpielen, ſo ſchildert er Zigeuner- und Räuberleben wie in „Carmen", Blutrache wie in „Colomba", oder eine geheimnisvolle Ermordung während der Brautnacht wie in „La Venus d'Ille" und „Lokis"; greift die Handlung in die moderne Geſellſchaft hinein, dann ſtellt er entweder Eigentümlichkeiten derjenigen Klaſſen dar, die auf geſpanntem Fuß mit der Geſellſchaft leben, wie die kühne Sprache und lockern Grundſätze junger Tänzerinnen und Schauſpielerinnen, die erotiſchen Anfechtungen katholiſcher Prieſter, oder er begnügt ſich mit dem, was das Leben der privilegierten Stände an ſchärferem Gepräge übrig läßt: ein zärtliches Liebesverhältnis, dem ein Duell für immer ein Ende macht, ein Ehebruch, der zum Selbſtmord führt, irgend ein tüchtiger Skandal, den unter der Naſe einer ſchlaffen, heuchleriſchen Geſellſchaft abzubrennen, ihm ein wahres Vergnügen bereitet. Seine Muſe fühlt ſich überall heimiſch, wo ſie dem kalten Schickſal, dem ſtarken Zufall oder heftigen Leidenſchaften begegnet, welche bald die geſellſchaftlichen Verhältniſſe ſiegreich durchbrechen, bald von denſelben als verbrecheriſch gebrandmarkt werden. Deswegen war ihm auch die neuere ruſſiſche Litteratur ſo ſympathiſch: in den von ihm überſetzten Dichtungen Puſchkins („Pique Dame" und „Die Zigeuner") werden mit ſeinen eigenen verwandte Sujets behandelt.

Es finden ſich bei Mérimée zwei Eigenſchaften, welche ihn abgeneigt machen, die ſcharfen Kataſtrophen des Menſchenlebens

tragiſch aufzufaſſen: eine gewiſſe Furcht, daß jene Schärfe, die er liebt, durch ein verſöhnendes Element ihren Stachel verlöre, und ſein Unglaube an ein größeres, zuſammenhängendes Ganzes, das den einzelnen Fall in ſich begreift. Wenn er dennoch zuweilen wahrhaft tragiſch wirkt, ſo geſchieht es gegen ſeine Abſicht, durch das reifere, tiefere Studium der Charaktere und das mit der zunehmenden Lebenserfahrung ſteigende Intereſſe für die Fälle, in welchen Charakter und Schickſal in notwendigem Zuſammenhang ſtehen. Wenn in ſeinem Roman „Chronique du règne de Charles IX“ der Bruder von der Hand des Bruders fällt, ſammelt der die Symbole mit ſeinem Spott verfolgende Dichter gleichſam gegen ſeinen Willen das ganze Entſetzen und den ganzen Wahn des Religions- und Bürgerkrieges in ein großes tragiſches Symbol. Wenn in ſeiner Novelle „La Partie de trictrac“ der unglückliche Offizier, welcher ein einziges Mal in ſeinem Leben falſch geſpielt hat, durch das Bewußtſein ſeiner Schande ſo zu Grunde gerichtet wird, daß er im Tode die einzige Erlöſung ſieht, dann geſtaltet ſich die Erzählung unwillkürlich zu einer Tragödie des Ehrgefühls.

Mérimée verſucht in einem andern kleinen Meiſterwerk „La double Méprise“ das Gewebe von Zufälligkeiten, von einander kreuzenden und einander mißverſtehenden Inſtinkten zu ſchildern, die das Leben ſinnlos und ſelbſt das Traurigſte ebenſo vernunftwidrig wie betrübend und häßlich machen; aber indem er die innere Geſchichte der peinlichen Begebenheit erzählt und uns verſtehen lehrt, daß das Vernunftwidrige geſchehen mußte, hört es auf abſurd zu ſein. Der Inhalt der Erzählung iſt mit kurzen Worten der, daß eine junge Frau, Julie de Chaverny, die ſich in ihrer Ehe unzufrieden fühlt und dieſe Unzufriedenheit als ein Unglück zu empfinden beginnt, durch eine Kette zarter, überraſchender, aber wie eiſerne Ringe zuſammenhängender Seelenzuſtände dahin gelangt, einem Manne, den ſie in Wirklichkeit gar nicht liebt, ſich hinzugeben, und vor Verzweiflung darüber ſtirbt. Die Kunſt Mérimée's beſteht hier in der Sicher

heit, mit welcher er den Leſer durch das Labyrinth aller jener Gemütsbewegungen zu einem ebenſo notwendigen wie der Vernunft widerſprechenden Reſultate führt. Unübertrefflich iſt namentlich das Geſpräch, in welchem Darcy, der, in der Geſellſchaft ausgefragt, mit Beſcheidenheit und Humor ſeine Thaten erzählt, gerade dadurch Julie zur Schwärmerei entflammt, ſowie jene Unterhaltung im Wagen, während welcher Julie mit jeder Erwiderung, mit jedem Wort, mehr noch durch ihren Widerſtand als durch ihre Geſtändniſſe, ihrem Untergang immer näher rückt. Ich hebe folgenden klaſſiſchen Satz hervor, welcher all dem Vorausgegangenen ſich anreiht: „Die arme Frau war in dieſem Augenblick überzeugt, daß ſie Darcy immer geliebt, ja, daß ſie in all den ſechs Jahren, während deren ſein Anblick ihr nicht vergönnt geweſen, ihn mit derſelben Glut, die ſie jetzt erfüllte, geliebt habe.“ Mérimée wußte genau, welche Allmacht im menſchlichen Leben, welche gewaltige und tragiſche Triebkraft die unvermeidliche Illuſion iſt. Aus ihr läßt ſich ja nicht nur die Hälfte alles menſchlichen Glückes, ſondern auch eine beträchtliche Summe alles menſchlichen Elends erklären.

Noch näher kommt Mérimée dem eigentlich Tragiſchen, wo das Verhängnisvolle in den Charakter eindringt und ſich mit ihm vermiſcht wie Gift mit dem Blute. So in der Novelle „Carmen“. Von dem Tage an, da José das Zigeunermädchen Carmen zum erſtenmal ſieht, tritt ſein Leben aus der ſeitherigen Spur; mit ſtrenger Notwendigkeit wird er, ſo gut und brav von Gemüt er auch urſprünglich iſt, um ihretwillen zum Räuber und Mörder. Ja, Mérimée, der als junger Romantiker ſich ſo weit wie möglich von den antikiſierenden Tragikern entfernen wollte, kam in „Colomba“ mit ſeiner modernen corſicaniſchen Heldin der griechiſchen Tragödie näher als irgend einer von den ehrenwerten Dichtern, die „Agamemnon's nie ausſterbende Familie“ verherrlichten. Nicht mit Unrecht hat man Colomba mit Elektra verglichen. Wie dieſe geht ſie im Gedanken an den ungerächten Tod ihres Vaters völlig auf,

wie Elektra entflammt ſie den Bruder zur Blutrache: ja, ſie iſt ſogar eine noch menſchlichere und einfachere Tragödienheldin als jene des Sophokles, denn ſie bewegt ſich in dem Panzer ihrer furchtbaren Vorurteile liebenswürdig und naiv. Sie iſt zugleich blutdürſtig und kindlich, hartherzig und mädchenhaft: eine herbe Grazie iſt der Grundzug ihres Weſens. Wer iſt heutzutage ſo blind, daß er nicht ſieht, wie viel näher dieſe naturwüchſige Tochter eines kleinen ſüdlichen Inſelvolkes den altgriechiſchen Frauengeſtalten ſteht, als alle jene auf hohem Kothurn einherſchreitenden Theaterprinzeſſinnen, die ſich auf der franzöſiſchen Bühne Elektra, Antigone oder Iphigenie genannt hatten. Sie ſteht jedoch vielleicht in noch engerer Verwandtſchaft mit den heidniſchen Töchtern einer entlegenen nordiſchen Inſel, mit den Frauengeſtalten der isländiſchen Sage, welche mit ſo leidenſchaftlicher Hartnäckigkeit über dem Familienhaß brüten und regelmäßig die ſich ſträubenden Männer in die Blutrache hineintreiben. In dieſer „Colomba", der berühmteſten Schöpfung Mérimée's, feiert die romantiſche „Lokalfarbe" ihren entſchiedenſten Triumph. Die Erzählung hat das unverfälſchte Aroma der Geburtsinſel Bonapartes und iſt vom Hauch corſicaniſchen Geiſtes voll durchweht. Als ein Beweis für die Treue der Sittenſchilderung nicht weniger als für den Erfolg des Buches verdient es angeführt zu werden, daß, als Mérimée wegen der Libri-Affaire im Gerichtsſaal ſeines Urteils wartete, ein Corſicaner, der der Verhandlung beiwohnte, ſeines Zeichens vormaliger Bandit, ſich ihm näherte und ihm für den Fall ſeiner Verurteilung Vendetta in Beziehung auf den Präſidenten des Gerichtshofes anbot. Es läßt ſich kaum eine glänzendere Probe für die Echtheit der Farbe, die Mérimée aufgetragen, denken. Dieſer müßte jedoch nicht er ſelbſt geweſen ſein, wenn er nicht (gerade zu der Zeit als er „Colomba" veröffentlichte) ſeinen Ruf als Theorienfeind dadurch gerettet hätte, daß er ſich nach Kräften über jene famoſe Lokalfarbe luſtig machte. In der 1840 geſchriebenen Vor-

rede zur zweiten Ausgabe von „La Guzla“, der von ihm fingierten Sammlung illyrischer Volkslieder, erzählt er, daß er „im Jahre des Heils 1827“ Romantiker gewesen sei, für „Lokalfarbe“ geschwärmt und der Ansicht gehuldigt habe, daß außerhalb der „Lokalfarbe“ kein Heil sei. Unter „Lokalfarbe“ habe er gleich seinen damaligen Genossen das verstanden, was man im siebzehnten Jahrhundert „die Sitten“ nannte. Sie seien sehr stolz auf ihre Parole gewesen und hätten sich eingebildet, das Wort und die Sache erfunden zu haben. Die Begeisterung für die „Lokalfarbe“ habe ihm u. a. den lebhaften Wunsch eingegeben, Illyrien zu besuchen. Da er wegen Mangel an Reisegeld den Plan habe aufgeben müssen, so sei er darauf verfallen, diese Reise im voraus zu beschreiben, um hinterher das Honorar auf deren wirkliche Ausführung zu verwenden. Nachdem auch dieser kühne Plan zu nichte geworden, habe er mit Hülfe eines Reisewerkes und der Kenntnis „von fünf bis sechs slavischen Worten“ seine „aus dem Illyrischen übersetzte“ Balladensammlung fabriziert. Alle Welt habe die Mystifikation gläubig hingenommen.[1] Ein deutscher Doktor namens Gerhard habe sogar seine „Guzla“ mit zwei andern Bänden slavischer Poesien ins Deutsche übersetzt, und zwar im Versmaß der Originalgedichte, das er durch seine (Mérimée's) Prosa entdeckt. Nachdem er solcherweise die Erfahrung gemacht, mit welch großer Leichtigkeit „Lokalfarbe“ herzustellen sei, habe er Racine und den Klassikern ihren Mangel an dieser Substanz vergeben.

Man fühlt durch den Scherz und den Witz recht wohl den

[1] Nur der greise Goethe deklarierte öffentlich Mérimée als Verfasser der illyrischen Poesien. Mérimée spricht sich aber in einem Brief nicht mit Unrecht ein wenig bitter über die Motivierung aus, welche der große Dichter seiner Enthüllung des Pseudonym Hyacinth Maglanovich gegeben: „Wir wurden aufmerksam, daß in dem Worte Guzla der Name Gazul verborgen liegt u. s. w.“ Mérimée, der wie alle die jungen französischen Romantiker um Goethe's Beifall warb, hatte ihm nämlich mit dem Buch einen Brief überschickt, worin er ihm seine Autorschaft anvertraut.

Ärger des vornehmen Dichters, einſt, wenn auch nur in litterariſchen Fragen und nur als Jüngling, einer Fahne gefolgt zu ſein, einer Partei angehört zu haben. Reine Wahrheit ſagt dieſes luſtige Vorwort nicht; denn wenn auch Mérimée's illyriſche Proſa-Balladen weiter keine glänzenden Vorzüge haben, ſo ſind ſie doch Erzeugniſſe eines feinen, ſorgfältigen Studiums und genau in dem Stil ſlaviſcher Volkslieder gehalten. Ohne etwas klein zu thun kann Mérimée ſchlechterdings nicht von ſich ſprechen. Seine Vorreden ſind, wenn er ausnahmsweiſe einmal ſich herabläßt, durch ein Vorwort ſich in direkte Beziehung mit dem Publikum zu ſetzen, von einer nachläſſigen, gleichgültigen Beſcheidenheit, die noch ſicherer als das ausgeſprochenſte Selbſtgefühl den, welcher ſich derſelben als Form bedient, vor jedem Kontakt mit der Menge bewahrt.

XXV.

Die Form von Mérimée's Wesen ist strenge oder spöttische Zurückhaltung. Sie offenbart sich schon in seiner offiziellen Schriftstellerthätigkeit, in den knappen, in Fachausdrücken sich bewegenden Beschreibungen der Denkmäler Südfrankreichs („Notes sur le Midi de la France" u. s. w.). Kein Wort über sich selbst, niemals ein Ausbruch der eigenen Empfindung! Nicht ein einziger Reiseeindruck, nicht die geringste für den Laien berechnete Wendung. Welch' ein Spaß, so gründlich alle diejenigen zu foppen, die gehofft hatten, in dem Inspektor der historischen Denkmäler den Dilettanten und Novellisten zu ertappen!

Seine Zurückhaltung tritt ferner in der charakteristischen Neigung zum Mystifizieren hervor, die sich bei dem Dichter des spanischen Theaters und der illyrischen Balladen findet. Dieser Zug erinnert an Beyle, hat aber einen etwas anderen Charakter. Seine Pseudonymität währte nie lange, war aber, so lange er sie behauptete, streng durchgeführt. Es ergötzte ihn im höchsten Grade, die Lesewelt in den April zu schicken, und selbst außerhalb des Spiels zu bleiben. Er versäumt kein Mittel um die Existenz seiner Pseudonyme glaubwürdig erscheinen zu lassen: nicht nur ihre Biographie, sondern sogar ihr Porträt wird ihren Werken beigegeben, und um den Spaß vollständig zu machen, ließ er für das Theater Clara Gazuls sich selbst als Spanierin im ausgeschnittenen Kleid und mit der Mantilla über den Kopf abzeichnen und in Kupfer stechen.

Wer durch Schweigen täuſcht, muß doch endlich ſprechen, und wer ſich darin gefällt, die Welt zu myſtifizieren, muß ſich, wenn das Geheimnis verraten wird, preisgeben. Es giebt aber einen beſſeren Panzer als Schweigen und Pſeudonymität — und ein ſolcher Panzer iſt für Mérimée, wie für Beyle, die Ironie geweſen.

Er hatte von Anfang an eine ſatiriſche Ader. Seine leidenſchaftliche Vorliebe für die unverfälſchte Energie des Charakters ergab von ſelbſt die ſpöttiſche Haltung den Phraſenhelden gegenüber. Ein Schauſpiel wie „Les Mécontents“ enthält z. B. die höhniſchſte Satire, die wohl jemals über Revolutionäre in Schlafrock und Pantoffeln geſchrieben worden iſt: legitimiſtiſche Landedelleute, Muntien und Dummköpfe, welche nur die Leidenſchaft haben, ſich ſelbſt reden zu hören, ſtiften eine Boudoir-Verſchwörung gegen das erſte Kaiſerreich, geben einander geheime Signale, entwerfen Pläne und ſtreiten ſich um den Vorſitz bei ihren Verſammlungen; der Anblick eines Gendarmen aber jagt ſie ins Bockshorn. Das aus einer weit ſpäteren Zeit ſtammende Schauſpiel „Les deux Héritages ou Don Quichotte,“ welches wahrſcheinlich Emile Augier zum Vorbild für einige ſeiner Dramen gedient, enthält eine analoge Satire über die geſellſchaftliche und kirchliche Heuchelei, den politiſchen Humbug, die Unritterlichkeit und Berechnung einer entnervten Jugend, im Vergleich mit welcher Mérimée geneigt ſein konnte, ſich als einen Schwärmer und Idealiſten zu betrachten.

In dieſen dramatiſchen Werken, die ſchon als Leſedramen eine gewiſſe Unvollkommenheit in der äußeren Form zeigen, kommt die Mérimée eigenſte Art der Ironie nicht zum Vorſchein. Er iſt hier geneigt, die Farben etwas zu grell aufzutragen; ſeine Stärke beruht hauptſächlich in ſeiner Eigenſchaft als Novelliſt. Weit feiner als in den Dramen iſt die Ironie in der liebenswürdigen Miniaturnovelle „L'abbé Aubain“, welche zugleich von der bemerkenswerten Vielſeitigkeit Mérimée's zeugt. Er nähert ſich hier beinahe der Art

und Weiſe Edmond Abouts, den er jedoch an Eleganz weit übertrifft. „L'abbé Aubain“ iſt eine kleine Sammlung von Briefen, teils von einer Dame geſchrieben, die ſich von einem jungen Abbé geliebt glaubt, teils von dem Abbé ſelbſt, der gegen einen Kollegen über die Liebe, welche die Dame für ihn hegt, in gezwungener Weiſe ſcherzt. Wir lernen zwei ſchwache, aber fein konſtruierte Weſen kennen, die einander, ſich ſelbſt und ihre Umgebung belügen, und über deren naſchhafter, aber gemächlicher Neigung und erheuchelter Selbſtbeherrſchung die ſtumme Satire des Dichters ſchwebt.

In einer Novelle dieſer Art iſt der Erzähler unbeteiligt; man kann alſo hier ſo wenig wie bei den Schauſpielen beobachten, wie der Autor ſich zurückzieht. Am deutlichſten aber tritt die Mérimée abſolut eigentümliche Form der Ironie da hervor, wo er den Erzähler zwar durchblicken läßt, trotzdem aber ſich außerhalb der von ihm geſchilderten Gemütsbewegung ſtellt. Seine charakteriſtiſche Vortragsmethode beſteht darin, durch feine Ironie, die ſich in kleinen Zügen verrät, die Wirkung des Erzählten zu verſtärken, und zwar entweder dadurch, daß er die rührenden Stellen mit halbem Lächeln für ſich ſelbſt reden läßt, oder dadurch, daß er das Schmerzliche, Empörende, Leidenſchaftliche in die Intereſſeloſigkeit und Kälte der Umgebung einrahmt. Ich werde einige Beiſpiele anführen.

Mérimée hat in dem kleinen Meiſterwerk „Le Vase étrusque,“ der einzigen ſeiner Novellen, worin er einen Stoff aus der modernen Zeit mit Sympathie behandelt, die Geſchichte eines jungen Paares erzählt, das ſich heimlich liebt. Von einem nächtlichen Stelldichein heimgekehrt, hält der junge Mann folgenden Monolog:

„Wie glücklich bin ich! ſagte er ſich jeden Augenblick. Endlich bin ich dem Herzen begegnet, welches das meinige verſteht!... Ja, ich habe mein Ideal gefunden, ich beſitze zugleich einen Freund und eine Geliebte .... Welch' ein Charakter! ... welche leidenſchaftliche Seele! Nein, ſie hat nie einen anderen geliebt als mich! ... Und da die Eitelkeit ſich auf dieſer Erde in Alles miſcht,

rief er aus: Sie iſt die ſchönſte Frau in ganz Paris! und ſeine Eitelkeit malte ſich ihre ganze Anmut aus."

So geht die Schilderung noch eine Zeitlang fort; dann unterbricht ſich Mérimée mit der eingeſchalteten Bemerkung: „Ein glücklicher Liebender iſt faſt ſo langweilig wie ein unglücklicher." Als endlich das Verhältnis zwiſchen den Beiden ſeine vollſte, ſchönſte Blüte erreicht hat, als Saint-Clairs flüchtige aber ſo verhängnisvolle Eiferſucht auf die Vorzeit der Geliebten ſich in ein Mißverſtändnis, ein Nichts aufgelöſt hat und wir Zeugen einer Liebesſzene geweſen ſind, welche der zartfühlendſte, einſchmeichelndſte Dichter nicht feiner hätte malen können, einer Szene, in welcher die Thränen der Reue ſich mit Lächeln und Küſſen miſchen — auf welche Weiſe ſagt er uns alsdann ſechs Zeilen weiter unten, daß Alles im ſelben Nu vorbei und Saint-Clair am Morgen darauf im Duell gefallen iſt? Wir erfahren es ſo, wie man derartiges im Leben zu erfahren pflegt.

„Nun," ſagte Roquantin zu Oberſt Beaujeu, den er abends bei Tortoni traf, „iſt die Neuigkeit wahr?"

„Allzu wahr, lieber Freund," antwortete der Oberſt mit düſtrer Miene.

„Erzählen Sie mir, wie es zuging."

„O, ganz einfach. Saint-Clair fing damit an, zu erklären, daß er Unrecht habe, ſich jedoch Thémines' Kugel ausſetzen würde, eh er ſich zu einer Abbitte verſtünde. Ich konnte dem nur beiſtimmen. Thémines wollte, daß das Los entſcheide, wer den erſten Schuß haben ſolle; Saint-Clair forderte, daß Thémines es ſei. Thémines ſchoß; ich ſah Saint-Clair ſich einmal um ſich ſelbſt drehen, dann fiel er tot um. Ich habe oft dies ſonderbare Umdrehen, das dem Tode vorhergeht, bei Soldaten geſehen, die von einer Kugel getroffen wurden."

„Das iſt jedenfalls ſonderbar," ſagte Roquantin. „Und was that Thémines?"

„Er that, was ſich bei ſolchen Gelegenheiten ziemt. Er warf

mit bedauernder Miene seine Pistole weg; mit solcher Heftigkeit schleuderte er sie zu Boden, daß der Hahn zerbrach. Es ist eine englische Pistole von Manton. Ich glaube nicht, daß er in ganz Paris einen Büchsenmacher findet, der ihm seine Pistole wieder so gut zurecht machen kann."

Indem Mérimée uns das Mitgefühl wohlwollender Bekannten schildert, nicht wie sentimentale Schriftsteller pflegen, sondern wie es wirklich ist, tritt das zärtliche Verhältnis der Liebenden um so leidenschaftlicher aus dem harten Rahmen, in welchen es eingefügt, hervor. Er weiß, daß der heiße Champagner dadurch gewinnt, in Eis vorgerichtet zu werden.

Noch ein paar Beispiele von der Fähigkeit des Dichters, über der Gemütsbewegung zu stehen, die er in Szene setzt und bei dem Leser hervorruft. Man lese in „Die Erstürmung der Schanze" die Stelle, wo der Hauptangriff erzählt wird: „Wir kamen schnell bis zum Fuß der Schanze; die Palissaden waren zerbrochen und die Erde von unseren Kugeln zerwühlt. Die Soldaten warfen sich in die Breschen mit dem Ruf: „Es lebe der Kaiser!" und der Ruf war stärker als man es von Leuten, die schon so lange geschrieen hatten, erwarten sollte." Der Erzähler ist hier nicht der Dichter selbst; er läßt einen Offizier seine ersten kriegerischen Erlebnisse mitteilen, aber dieser ist nichtsdestoweniger von seiner Art, denn er teilt nicht die Begeisterung der stürmenden Soldaten. Weit entfernt, ihren Enthusiasmus für Napoleon als den Mut anfeuernd oder als patriotisch zu preisen, kritisiert er kaltblütig die Kraft ihrer Lungen.

Man darf sich nicht allzusehr wundern, wenn dieser Stil, dieser Ton, der die Objektivität des Dargestellten so überraschend sichert, immer wieder als Symptom der Herzenskälte aufgefaßt wird. Er ist es aber in Wirklichkeit so wenig, wie die Wahl der schaurigen Stoffe ein Symptom von Mérimée's Grausamkeit ist.

Wie oft iſt jene Ironie des Vortrags im Gegenteil nur der durchſichtige Schleier der Sympathie und Entrüſtung! Man ſtudiere dieſe Ironie in der kleinen Novelle „Tamango“, wo ſchon die Wahl des Stoffes dem oberflächlichen Leſer als Beweis für einen Hang zum Empörenden dienen könnte; denn was erregt mehr Abſcheu als der Sklavenhandel und die Sklavenquälerei oder als Schiffbruch, Hungersnot und Totſchlag? Und alles dieſes nun gar mit einem ironiſchen Lächeln vorgetragen! Aber man fühlt, was dieſe Ironie bedeutet, wenn man einen Satz wie den folgenden lieſt:

„Der Kapitän gab dem halbbetrunkenen Negerkönig den Handſchlag, und ſogleich wurden die Sklaven den franzöſiſchen Matroſen übergeben, die ſich beeilten, die langen Holzgabeln, in welchen die Neger jene geführt hatten, von den Hälſen zu entfernen und eiſerne Halsringe und Armſchellen anſtatt derſelben anzulegen, eine Veränderung, welche die Überlegenheit der europäiſchen Civiliſation beweiſt.“

Man fühlt es noch ſtärker, wenn man zu der Stelle kommt, wo der Kapitän durch wuchtige Schläge mit dem Tauende das ſchöne Negermädchen fügſam zu machen ſucht:

„Mit dieſen Worten ging der Kapitän in die Kajüte hinunter, ließ Ayché kommen und verſuchte ſie zu tröſten; aber weder Liebkoſungen noch Schläge (denn man verliert zuletzt die Geduld) vermochten die ſchöne Negerin ſeinen Wünſchen willfährig zu machen.“

Man muß ſtumpf ſein, um nicht zu fühlen, wie gerade hier die ruhige Kälte, welche ſich damit begnügt, die Thatſache zu konſtatieren, daß die Menſchen ſo ſind und es im Leben ſo zugeht, den ſtechenden Eindruck der Gewaltthat vermehrt. Man legt das Buch nicht ohne Rührung aus der Hand. Was zuerſt kalt erſchien, darin erblickt man alsdann nur den erſtarrten Ausbruch von dem inneren Feuer der Künſtlerſeele; man begreift, daß Gemütsbewegung hinter der ſchüchternen und doch ſo energiſchen Form

dieſer Arbeiten ſteckt, und daß eben die innere Erregung ſie ſo medaillenſcharf geprägt hat.

In keiner von Mérimée's Novellen dürfte die ironiſche Anlage der Erzählung und das tiefe Gefühl, welches ſich aus den Windeln aller Vorurteile befreit hat, vollendeter zuſammenſchmelzen als in „Arsène Guillot“. Die Tugendetikette der vornehmen chriſtlichen Dame bildet hier den Gegenſatz zu der Unkenntnis, in welcher das arme, ſchon von der Mutter verkaufte Mädchen ſich befindet, das von dem ganzen moraliſchen und chriſtlichen Geſellſchaftsbrauch nichts weiß. In einem Augenblick der Verzweiflung ſpringt es aus dem Fenſter, bricht ein Bein und mehrere Rippen, und die Novelle ſpielt ſich an ſeinem Krankenlager ab. Im Laufe der Erzählung ſorgt wie gewöhnlich die Ironie dafür, daß Mitleid und Rührung das künſtleriſche Maß nicht überſchreiten; gegen den Schluß, wo Arſène's Tod geſchildert wird, iſt es jedoch dem Herzen verſtattet, zu reden; und die einfache Sprache desſelben verleiht der ſterbenden Griſette einen Zauber, wie er ſchöner nicht Alfred de Muſſets Benerette im Tode verklärt. Aber zu allerletzt tritt die künſtleriſche Ironie durch eine einzige Zeile wieder in ihre Rechte ein. Denn die Zeile: „Die arme Arſène, ſie bittet für uns“, von einer weiblichen Hand fein mit Bleiſtift auf Arſène's Grabſtein geſchrieben, belehrt uns in ihrer Kürze, daß die ſtrenge Dame derſelben Verſuchung erlag wie das ungebildete Kind, und daß, als Arſène heldenmütig ſtarb, ihre Beſchützerin deren Geliebten erbte. Und doch iſt das Wort Ironie hier faſt zu grob; es fehlt mir ein Ausdruck, um dieſe Nuancen zu bezeichnen. Jene ſchwach-ironiſche Bleiſtiftzeile enthält in ihren ſieben Worten eine Mérimée'ſche, das heißt lakoniſche Toleranzpredigt.

Eine von d' Hauſſonville mitgeteilte Äußerung Mérimée's an Emile Augier über ſeine kleine, 1869 für die Kaiſerin geſchriebene Novelle „La Chambre bleue“ giebt darüber Aufſchluß, wie dieſe anfangs aus ſeinem Naturell unbewußt hervorgegangene Erzählungs-

methode zuletzt bewußte Manier wurde. Er ſagte: „Die Geſchichte hat einen großen Fehler, der darin beſteht, daß ich anfangs einen tragiſchen Schluß geplant hatte und alſo natürlicherweiſe im ſcherzenden Ton zu erzählen begann. Dann änderte ich meine Idee und ſchloß mit einer ſcherzhaften Löſung. Ich hätte nun von vorn anfangen und die Geſchichte im tragiſchen Ton erzählen müſſen, aber das langweilte mich, und ich ließ ſie, wie ſie war.“ — Die Form, welche urſprünglich die ſtiliſtiſche Ausdrucksweiſe einer ſehr ſenſiblen und ſehr ſtolzen Seele war, artete gegen das Ende von Mérimée's Leben zu einer raffinierten, übertriebenen Anwendung der Kontraſtwirkung als künſtleriſchem Mittel aus.

XXVI.

In einem Briefe vom 22. November 1821 ſchrieb der Maler Mérimée: „Ich habe einen erwachſenen Sohn von achtzehn Jahren, aus dem ich einen Advokaten machen möchte. Er hat ſolche Anlagen für die Malerkunſt, daß er, ohne jemals etwas kopiert zu haben, Skizzen macht wie ein junger Schüler.“ — Wie ſo viele der hervorragendſten franzöſiſchen Romantiker gab Proſper Mérimée die Beſchäftigung mit der bildenden Kunſt nie auf; er malte Aquarelle, war aber vor allem ein unermüdlicher und begabter Zeichner. Sein Talent zum Zeichnen ſcheint mit ſeiner ſprachlich ſtiliſtiſchen Fähigkeit eng verwandt.

In der Generation von 1830 ſcheinen Proſper Mérimée und Théophile Gautier in ſtiliſtiſcher Hinſicht einander zu ergänzen. Der Umriß, die ſtrenge Linie iſt die Stärke Mérimée's, eine glühende Farbe dagegen der Vorzug Gautiers, von welch' letzterem man glauben möchte, daß er nicht mit der Feder, ſondern mit dem Pinſel ſchreibe. Gautier liebt vor allem Draperie und Beleuchtung; ſein üppiger Stil iſt venetianiſch; es iſt lauter Brokat und Samt, was er vor uns ausbreitet, mit Flittern und Schmelzperlen überſät. Mérimée's einfache, jedoch im höchſten Grade elegante Darſtellungsweiſe iſt farblos und düſter, aber was er ſagt, iſt wie mit dem Grabſtichel herausgearbeitet. Sein Stil hat eine Eigenſchaft, welche von der glänzendſten Sprachbehandlung nicht übertroffen werden kann — er iſt durchſichtig: ſeine Geſtalten und Charaktere erſcheinen in ihrer frappierenden Wildheit greifbar

lebendig. Alle Umriſſe zeigen ſich uns in trotziger Schärfe, wie diejenigen eines Gemäldes oder einer Radierung von Jacques Callot, an deſſen Manier die Mérimée's erinnert. Eine junge männliche Figur Callots, die, den aufgekrämpten Federhut keck auf's Ohr gedrückt, im enganſchließenden Waffenrock, den langen Degen an der Seite, mit weiten Stiefeln, die ſich ſchmuck um die kräftigen Waden falten, in ſtolzer, herausfordernder Haltung der Zeuge irgend einer Gewaltthat iſt, würde z. B. eine ausgezeichnete Illuſtration zu „Chronique du règne de Charles IX“ abgeben.

Von der Zurückhaltung und Diskretion Mérimée's giebt endlich und letztlich Zeugnis die klaſſiſch elegante Strenge ſeines Stils. Seine Form iſt licht und glatt wie blank polierter Stahl: kein Zierrat, keine Blume, niemals irgend welches Ornament; aber jede Geſtalt wie aus Metall getrieben, durchgeformt und wahr, ebenſo koſtümgetreu wie lebendig. Keiner unter den zeitgenöſſiſchen franzöſiſchen Dichtern hat in ſprachlicher Hinſicht ſolchen ariſtokratiſchen Konſervatismus gezeigt wie Mérimée, nicht einmal Charles Nodier. Er hat die Sprache genommen, wie ſie ihm von Haus aus gegeben war, er ließ jedem Satz, den er ſchrieb, ſein Gepräge, ohne je ein abſonderliches Wort zu Hülfe zu nehmen oder gewöhnliche Worte in ungewöhnlicher Weiſe anzuwenden. Er ſcheute vor allem die allgemeinen Ausdrücke und die abſtrakten Worte, welche über den Gedanken einen Schleier breiten, hinter dem er ſich größer und bedeutender ausnehmen ſoll. Was ihn insbeſondere auszeichnet, iſt die Sicherheit des Ausdrucks, die Gabe, mit dem ungeſchmückten Wort, deſſen Gepräge durch den Gebrauch abgenutzt erſchien, genau die Vorſtellung hervorzurufen, die er im Auge hat. Hugo ſchrieb anſchaulich, pathetiſch; Gautier und diejenigen, welche ſich ihm anſchloſſen, einen ſinnlichen bilderſtrotzenden Stil; beide ſuchten durch Wort-Architektur zu wirken. Bei den Meiſtern war dies Streben berechtigt. Die Verſuche ihrer Nachahmer und Schüler erinnern aber nur zu oft an jene prachtvollen Aquädukte aus der Römerzeit, die,

weil man nicht wußte, daß das Waſſer aus eigner Kraft aus dem Thal emporſteigen könne, mit ungeheuern Koſten von einem Höhepunkt zum andern ausgeſpannt wurden. Wir bewundern dieſe Denkmäler; aber unſere Bewunderung würde zehnmal größer ſein, wenn wir anſtatt ihrer einfache Röhren, die ſich an die Erde hielten, gefunden hätten. Der künſtliche, ſchwungvolle Ausdruck iſt wie der Aquädukt; das einfache Wort, welches gerade auf's Ziel los geht, iſt wie die unanſehnliche Röhre. Der Stil Mérimée's hält ſich gerade wie die Röhre an die Erde, hat keine unnütze Pracht, keinen unnötigen Schwung, verliert ſeine Kräfte nicht daran, ſich zu ſpreizen. Dieſer Stil entbehrt deshalb nicht der Anmut, aber er hat keine andere Grazie als die der vollkommenen Kraft. Da iſt kein Wort zu viel und jeder Satz ſteht im Dienſte des Ganzen. Das alte Motto: „Ne quid nimis“ ſcheint die Loſung dieſer Erzählungskunſt geweſen zu ſein.

Der Zweck, den Mérimée damit verfolgte, war augenſcheinlich der, durch Verzichten auf jegliches Beiwerk ſeine kleinen Kunſtwerke ſo unangreifbar wie möglich für den Zahn der Zeit zu machen. Sein Beſtreben erinnert an das eines florentiniſchen Bildhauers; man hat die eigentümlich gedrungene Haltung von Donatello's herrlichem St. Georg — die enganliegenden Arme und Hände — dahin zu erklären geſucht, daß er an den Bildſäulen des Altertums ſorgfältig beobachtet hatte, welche Körperteile am meiſten gelitten hatten und warum. Auf analoge Weiſe hat Mérimée ſeine Werke, damit ſie dem wechſelnden Zeitgeſchmack Trotz böten, von allem Außenwerk und allen Abſchweifungen von dem Weſen der Sache frei gehalten.

Dennoch ſchlug ſeine Schreibweiſe für die nächſte Zukunft nicht durch: nicht er, ſondern Gautier war's, der als Stiliſt eine Schule ins Leben rief. Ich gehöre nicht zu denen, die es beklagen, daß ein reicherer und ſinnlicherer Stil denjenigen Mérimée's verdrängt hat, und daß die neueren franzöſiſchen Schriftſteller nicht

nur den Satz korrekt und klar bilden, ſondern ihm womöglich eine Melodie, eine Farbe, einen Duft geben. Die Schreibweiſe, welche von Gautier auf Flaubert und von dieſem auf Zola und Daudet übergeht, hat indes auch ihre bedenkliche Seite, und der Repräſentant des deſkriptiven Stils, welcher in unſerer Zeit das meiſte Aufſehen erregt, iſt nicht blind dafür. Ich finde in einem der Feuilletons Zola's folgende Betrachtung:

„Das Schlimmſte iſt nach meiner Überzeugung das geworden: daß der Jargon unſeres Zeitalters, jener Teil des Stils, welcher der Mode angehört und veralten muß, für eine der ungeheuerlichſten Stilarten der franzöſiſchen Sprache gelten wird. Das läßt ſich mit faſt mathematiſcher Sicherheit vorausſagen. Was beſonders leicht veraltet, iſt das Bild. So lang es neu iſt, packt und begeiſtert es; wenn es zwei oder drei Generationen hindurch angewandt worden, wird es ein Gemeinplatz, zuletzt eine Lächerlichkeit. Man ſehe Voltaire mit ſeiner trockenen Sprache, ſeinem kräftigen Satz ohne Adjektiva, welcher erzählt und nicht malt: er bleibt ewig jung. Man ſehe Rouſſeau, unſern Stammvater, mit ſeinen Bildern, ſeiner leidenſchaftlichen Rhetorik; er hat widerwärtige Seiten geſchrieben . . . . . Wir haben alſo ein hübſches Los vor uns, wir, die wir Rouſſeau noch überboten haben, unſre Sätze malen, ſingen, wie Marmorblöcke bearbeiten und von den Worten das den Dingen eigene Aroma fordern. All' das regt die Nerven der Leute auf, wir finden es ausgeſucht, nun gut, es mag ja nicht ſo übel ſein. Nur iſt die Frage, was unſere Urenkel dazu ſagen werden. Ihre Empfindungweiſe wird ſicherlich ſich geändert haben, und ich bin überzeugt, daß ſie vor manchen unſerer Werke erſtaunt daſtehen werden. Faſt Alles wird an ihnen veraltet ſein."

Der Verfaſſer dieſer wehmütigen Selbſtverdammung geht jedenfalls viel zu weit. Wenn unſere Nachkommen ſich um unſere Bücher wenig kümmern — was wahrſcheinlich genug iſt — ſo wird

der Stil, in welchem sie geschrieben sind, die geringste Schuld daran haben. Jedenfalls aber sind Zola's Worte merkwürdig als Zeugnis eines litterarischen Koloristen zu Gunsten der Rationalisten des Stils, unter welchen in unserem Jahrhundert Mérimée wohl einer der ersten ist. Die besten seiner Werke sind wahre Monumente. Selten sind in der Weltlitteratur kleine Prosaarbeiten in so großem Stil ausgeführt worden. Es ist die Sache selbst, die im schärfsten Sonnenlicht vor uns steht, ohne vom Nebel der Empfindsamkeit umhüllt zu sein. Den bilderreichen Prosaisten weniger zu schätzen, weil seine Bilder durch die Wiederholung schnell veralten, würde unbillig sein; ebensogut könnte man einem Komponisten zur Last legen, daß uns seine Melodien durch die Drehorgel verleidet werden. Aber das läßt sich nicht leugnen, daß ein strenger, bilderfreier Stil, wie derjenige Mérimée's, der nichts Vegetabilisches an sich hat, die Erzeugnisse der beschreibenden Stilart überdauert, wie die Bronze-Statue einen blühenden Baum.

Ursprünglich galt dieser Dichter für einen reinen Naturalisten. Alfred de Musset hat in seiner Jugend über Mérimée, den er naiver Weise mit Calderon zusammenstellt, einige Verse geschrieben, die uns auf höchst interessante Weise den Eindruck vergegenwärtigen, welchen die Zeitgenossen von Mérimée's Talent empfingen; es kam ihnen vor, als ob er nur Abgüsse nach der Wirklichkeit machte:

L'un, comme Calderon et comme Mérimée,
Incruste un plomb brûlant sur la réalité,
Découpe à son flambeau la silhouette humaine,
En emporte le moule, et jette sur la scène
Le plâtre de la vie avec sa nudité.
Pas un coup de ciseau sur la sombre effigie,
Rien qu'un masque d'airain, tel que Dieu l'a fondu.

„Nicht einen Meißelhieb," ist ein drolliges Wort zur Charakteristik des energischsten Stilisten der Epoche, aber soviel ist klar, daß er Alfred de Musset als ein vollblütiger Naturalist erschien. Dies beruht darauf, daß sich, wie schon erwähnt, in der Romantik von Anfang

an ein naturaliſtiſches Element vorfand. Man fühlte damals im romantiſchen Lager gar keinen Zwieſpalt zwiſchen Naturalismus und Romantismus. Gewiß war die Poeſie der Federbüſche und Toledoklingen Einem lieber als das Weſen des realen Lebens; aber auch die Wirklichkeit ließ ſich poetiſch verwerten, wenn ſie Farbe und Charakter, Flamme und Leidenſchaft und exotiſchen Duft hatte, und das war bei Mérimée der Fall. Die Keime des ſpäteren Naturalismus finden ſich bei ihm ſowol wie bei den anderen Romantikern, nur daß bei dieſen die Liebe zur Kunſt die Naturnachahmung beherrſchte. Indeſſen iſt Mérimée mit ſeiner Vorliebe für brutale Stoffe, mit ſeiner gemachten Kälte ganz deutlich ein Vorläufer derjenigen Geſchmacksrichtung, welche in der folgenden litterariſchen Generation hervortrat. In Taine's „Vie et opinions de M. Graindorge“ (1867) findet ſich eine Zeile, die ein Urteil über das geſellige Leben abgiebt, aber eine größere Tragweite hat: „Depuis dix ans une nuance de brutalité complète l'élégance.“ Man fühlt das bei faſt allen den größeren Schriftſtellern des zweiten Kaiſerreiches, bei dem jüngeren Dumas, bei Flaubert, welchen man den Mérimée unſerer Tage nennen möchte, endlich bei Taine ſelbſt, der ſich ganz in Mérimée's Seele hinein freut, wenn er „einen ſchönen Mord“ zu ſchildern hat, und ſeinen Graindorge dem Leſer eine genaue Anweiſung über die praktiſchſte Methode, ſich mit einem Raſiermeſſer die Kehle abzuſchneiden, geben läßt.[1]

Heutzutage gilt Mérimée für einen Klaſſiker. Seine klare, durchſichtige Form, ſeine Scheu vor lyriſchen Extravaganzen, vor metaphoriſcher Rhetorik ſcheinen ihm einen Platz außerhalb der romantiſchen Gruppe zu ſichern. Aber wir haben geſehen, daß

[1] „Quand Cromwell passe en Irlande, il marque le nombre et la qualité des gens massacrés, et puis c'est tout. Et cependant quels beaux massacres! Quelle occasion pour pénétrer le lecteur de la froide fureur qui poussait les épées des fanatiques!“ Taine: Essai sur Guizot.

in einem gewiſſen Sinn alle franzöſiſchen Romantiker als Klaſſiker zu betrachten ſind, und das nur deutlichere klaſſiſche Gepräge Mérimée's ſondert ihn alſo durchaus nicht von der großen litterariſchen Gruppe der franzöſiſchen Romantiker aus.

Wenn man aber noch bedenkt, daß er, ſo gut wie Hugo und de Vigny, dem Einfluß Walter Scotts unterworfen geweſen iſt; daß er eine unverkennbare Verwandtſchaft mit dem Byronſchen Satanismus hat; daß er, der nüchterne Zweifler, ſogar Sachen in Hoffmanniſcher Art wie „La vision de Charles XI“ ſchrieb; daß er Beyle's unmittelbarer Schüler war; daß er, echt romantiſch, faſt immer das Fremde und Unmoderne darſtellte, dann wird man ſo viele den franzöſiſchen Romantikern gemeinſame Züge bei ihm finden, daß man in ihm das echte Kind ſeines Zeitalters erkennt.

Seine Geſtalt hebt ſich, auch ohne daß man ihm eine künſtliche Originalität zuerteilt, aus der genialen Generation von 1830 hinlänglich hervor. Die Andern ſprengten in bunten Waffenröcken, mit vergoldeten Helmen und wehenden Fahnen in die Arena. Er iſt der ſchwarze Ritter in dem großen romantiſchen Turnier.

XXVII.

An einem der ersten Tage des Jahres 1830 wandelten in Paris drei junge Leute nach einem abseits liegenden Hause nahe den Champs Elysées, dem einzigen, das damals in der eben erst abgesteckten Straße stand. Der eine, im Alter von neunzehn Jahren stehend, hatte einen Gang, der an das hüpfende Trippeln eines Vogels gemahnte, seine Haltung war vornübergebeugt, seine Taschen strotzten von Manuskripten. Es war der feine Phantast, der liebenswürdige Poet Gérard de Nerval, dessen Hauptbeschäftigung es bildete, sich im Dienste seiner Freunde die Beine abzulaufen. Neben ihm schritt in würdiger Haltung mit castilianischem Ernst in den Mienen der bleiche, schwarzbärtige Petrus Borel, der als der ältere — er zählte schon zweiundzwanzig — der Mittelpunkt einer ganzen Gruppe von kunstbegeisterten Jünglingen war; in einigem Abstand endlich folgte zögernden Ganges und sehr erregt ein achtzehnjähriger, hübscher Mensch mit olivengelber Gesichtsfarbe und regelmäßigen Zügen, welchem die Freunde versprochen hatten, ihn bei Victor Hugo, dem Bewohner des einsamen Hauses, einzuführen, da ihnen das vielbeneidete Glück zu Teil ward, dort gern gesehene Gäste zu sein.

Zweimal stieg der junge Gautier hinter Nerval und Borel die Treppe hinauf, langsam, als hätte er Blei in den Füßen; nur mit Mühe konnte er atmen, der kalte Schweiß stand ihm auf der Stirne und sein Herz klopfte hörbar. Jedesmal, wenn sie an die Thüre kamen und sich anschickten, die Glocke zu ziehen,

jagte er, von Angſt überwältigt, beſchleunigten Laufes die Treppe wieder hinunter, verfolgt von ſeinen lachenden Beſchützern. Wie es im Märchen zu gehen pflegt, glückte erſt der dritte Verſuch. Gautier bat um Erlaubnis, ein Weilchen auf der oberſten Stufe ausruhen zu dürfen, er wollte ſich etwas erholen, denn Alles ſchien um ihn zu tanzen. In dieſem Augenblick öffnete ſich die Thür des Vorzimmers, und in einem Strahlenglanz, wie er Phöbus Apollo umfließt, erſchien gegenüber der dunkeln Treppe kein geringerer als Victor Hugo ſelbſt in all ſeiner Ruhmesherrlichkeit, durchaus bürgerlich gekleidet, in ſchwarzem Rock und grauen Hoſen, und ebenſo ſorgfältig raſiert wie der erſte beſte Philiſter. Er lächelte beim Anblick des betroffenen Jünglings, ſchien aber nicht ſehr überraſcht — war er es doch gewohnt, junge Dichter und Künſtler auf ſeiner Schwelle bald errötend, bald erbleichend ſich in Stammeln verlieren zu ſehen. Er ſtand augenſcheinlich zu Gautiers höchſter Verwunderung im Begriff, auf die Straße zu gehen wie ein gewöhnlicher Sterblicher; es hätte ihn weniger verblüfft, wenn Hugo im Triumphwagen durch die Stadt gefahren wäre, gezogen von milchweißen Roſſen, mit der Siegesgöttin, einen goldenen Kranz über ſeinem Haupte haltend, voran. Indes kehrte der Dichter wieder in ſein Zimmer zurück, und Théophile Gautier wohnte als ſtummer Zuhörer dem Geſpräch zwiſchen ihm und ſeinen beiden jungen Freunden bei; er ſelbſt war viel zu befangen, um mitzureden. Aber mit dieſem Beſuch beginnt gleichwohl eine neue Epoche in ſeinem Daſein; denn von dieſem Augenblick an bis zu ſeinem Tode war er Hugos geſchworener Anhänger, deſſen glühender Bewunderer, dankbarer Schüler und unverdroſſener Herold. Niemals, auch nicht nur flüchtig, ſelbſt nicht während langjähriger Trennung, noch bei dem Abſtand, den verſchiedene politiſche Richtungen mit ſich bringen, vergaß er die unbedingte Treue gegen den, welchen er im Innern ſeit der erſten Begegnung ſeinen Herrn und Meiſter nannte.

Die Veranlaſſung zu dieſem Beſuch war die erſte Aufführung von „Hernani“ im Théâtre français. Man kam, um einige Packete von jenen kleinen, viereckigen Billets zu holen, auf welchen mittels Stempel „Hierro“ gedruckt ſtand. Gautier, welcher „Die Orientalen“ geleſen hatte, war für das Stück ſchon begeiſtert, eh' er es nur kannte.

Er war in dem Viertel, das er bewohnte, längſt bekannt durch ſeine Extravaganz. In jeder Weiſe forderte er jenen abſtrakten Spießbürger heraus, der den jungen Romantikern ſo verhaßt war. Er ging für gewöhnlich in einem kurzen, ſchwarzen Sammetrock und gelben Lederſchuhen, immer barhaupt, das lange, dunkelbraune Haar, das trefflich zu ſeinem mattgelben Teint ſtimmte, ließ er bis zum Gürtel herabwallen; ſo ſtolzierte er unter einem aufgeſpannten Regen- oder Sonnenſchirm, die Cigarre im Munde, mit ſtrammer Haltung und jugendlicher Majeſtät einher, ohne ſich im entfernteſten um die höhniſchen Blicke der indignierten Bürger oder um die Zurufe der lachluſtigen Gaſſenjungen zu kümmern. Er ſtrafte ihre Meinung mit vollkommener Verachtung.

Aber er fühlte die Notwendigkeit, zu der erſten Aufführung von Hernani noch ganz beſondere Vorbereitungen zu treffen. Er beſtellte ſich „die rote Weſte“ — jene Weſte, die eines der weltberühmteſten Kleidungsſtücke werden ſollte. Ihre Farbe war nicht das Rot, welches Revolutionsmänner als Symbol erwählt und an welches die Politiker bei ſeiner Erwähnung denken — nein, es war das Feuerrot, welches die damaligen jungen Künſtler als Emblem für ihren Haß gegen das Graue deuteten. Es war ein Stück ſcharlachfarbenen Atlas, deſſen Farbentöne den jungen Maler und Dichter entzückten. Er ſah es mit Blicken des Wohlgefallens an, wie ich mir denke, daß Paul Veroneſe ein Stück Seidenzeug betrachtet haben mag. — Als Gautier in Beſitz dieſes Schatzes gelangt war, ließ er den Schneider zu ſich beſcheiden. Er entwickelte ihm ſeinen Plan: aus dieſem Stoff ſollte eine Weſte ge-

fertigt werden, ja eine Weſte; ſie ſollte ſein wie ein Küraß, über der Bruſt gewölbt und rückwärts zugehakt werden. „Wenn man", erzählt Gautier, „unter den akademiſchen Abbildungen, die die verſchiedenen menſchlichen Geſichtsausdrücke wiedergeben, eine von denen herausſucht, welche die Bezeichnung „Verwunderung" haben, ſo kann man ſich ungefähr eine Idee von der Miene machen, die der Schneider zeigte." — „Aber eine ſolche Weſte iſt nicht modern", wandte er furchtſam ein. — „Sie wird ſchon in Mode kommen", verſetzte Gautier. — „Doch ich kenne dieſen Schnitt nicht. Er nähert ſich mehr dem Theaterſtil als der alltäglichen Tracht; ich fürchte den Stoff zu verſchneiden." — „Seien Sie ganz ruhig, ich werde Ihnen ein Muſter in Leinwand zuſchneiden." — Die Weſte wurde gefertigt, und mit ruhigem Stolz und überlegener Kaltblütigkeit hielt Gautier an jenem denkwürdigen, ſtürmiſchen Theaterabend das ganze Kreuzfeuer aus, welches die Fernrohre der Philiſter gegen ihn ſprühen ließen, während zugleich die Menge mit Fingern nach ihm zeigte. Sein Name verſchmolz mit der Legende von der roten Weſte, obſchon er dieſelbe nur an jenem einen Abend trug; man wußte lange nichts weiter von ihm, als daß er ſie damals angehabt — ich ſelbſt habe 1867 in Paris Leute getroffen, die meinten, er trüge ſie noch — ſie ſtrahlt bis auf den heutigen Tag in der Geſchichte der franzöſiſchen Litteratur als ein kindliches Symbol von der Vorliebe jener enthuſiaſtiſchen Jugend für das Leuchtende und Farbenprächtige im Leben.

Aber das eigentlich Leuchtende und Feuerrote war für ihn die Kunſt, die reine Kunſt. Die unbegrenzte, rückſichtsloſe Liebe zur Kunſt als ſolcher erfüllte ſelten ein Herz in dem Maße wie das Gautier's. Er bewahrte dieſe Liebe bis zum Tode; aber in ſeiner Jugend gab ſie ihm alle jene Genüſſe, welche ſie ſpendet, alle die Bewunderung, die ſie verurſacht, all' den Mut, den ſie einflößt, und all' den Haß, den ſie entfacht.

Dieſe Liebe war auch ſchuld daran, daß er in tiefer edler

Beſcheidenheit voll Bewunderung zu Künſtlern emporblickte — er, der doch ſelbſt ein Meiſter war. Er wurde Hugos Page, Balzacs aufopfernder Freund. Er war Dichter, aber die Bewunderung machte ihn zum Kritiker. Keiner hatte eine größere Freude als er an einem wohlgebauten Vers, einem leuchtenden Wort, einem maleriſchen Ausdruck, einer kräftigen Phantaſie, einer kühnen Schwärmerei. Er war Maler, bevor er Poet wurde; Niemand erkannte ſo warm wie er die mächtige, wenn auch etwas unſicher taſtende Originalität Delacroix' an, deſſen glänzende Pracht des Kolorits, welche alles Verzeichnete überſtrahlte. Mit Heftigkeit fiel er deshalb als Kritiker über Scribe's Platitüden und Delavigne's reformatoriſche Vorſicht her, über ſchale Vaudevilles und leidenſchaftsloſe Tragödien; denn er betete den Stil an und lieber, weit lieber, als er im Gymnaſe-Theater ſich ein bürgerliches Luſtſpiel anſah, wohnte er einer Kunſtreitervorſtellung im Cirkus bei, wo man doch nur Hop! und Hü! ſchrie und alſo bei weitem nicht ſo viele Sünden gegen Syntax und Metrik beging als Scribe. Mit welchem Zorn griff er nicht Delaroche an, als dieſer (deſſen Talent ſich erſt ſpät entfaltete) durch ſeine geleckten Darſtellungen aus der Geſchichte des Mittelalters die Halbgebildeten hinriß, welche ſo weit gingen, ſein Mittelalter demjenigen Hugo's und Delacroix' vorzuziehen! Das zaghafte Talent höher zu ſtellen als das rückſichtsloſe und erſchreckende Genie — das war in Gautiers Augen die eigentliche Sünde gegen den heiligen Geiſt; mit wahren Tigerſprüngen ſtürzte er ſich auf die Popularität dieſer Talente. Er hätte, wie er es ſpäter ſelbſt geſteht, zu jener Zeit Delaroche mit Haut und Haar verſchlingen können, ohne ſich Gewiſſensbiſſe darüber zu machen.

Die Kunſt um der Kunſt willen! Die Kunſt als Selbſtzweck! Das war Gautiers Loſung. Er liebte die Kunſt (wie man überhaupt liebt) um des geliebten Gegenſtandes ſelber willen (l'art pour l'art), das heißt er liebte ſie ohne Rückſicht auf die

ſogenannte Moralität oder Immoralität, Nationalität oder Fremdartigkeit, Nutzen oder Nutzloſigkeit derſelben.

Durch dieſe ſeine Vergötterung der Kunſt bezeichnet er eine Entwickelungsſtufe in der Geſchichte der Romantik. Die litterariſche Renaiſſance hatte ja mit der Andacht gegenüber dem Katholizismus und dem legitimiſtiſchen Königreich begonnen. Als die Bewegung mit Hugo an der Spitze ihren zweiten großen Anlauf nahm, geſchah dies eine Zeitlang aus Begeiſterung für die Kunſt nur als Kunſt; doch dieſe Begeiſterung war bei der Mehrzahl ihrer Vertreter halb unbewußt, ſie verbarg ſich hinter der Schwärmerei fürs Mittelalter, für das ſechzehnte Jahrhundert, für heftige Leidenſchaften, die Lokalfarbe u. ſ. w. Gautier war der einzige, welcher ſich jenes latenten Prinzips voll und ganz bewußt war; daher iſt ſein Name gleichbedeutend mit jener ganzen Phaſe der Bewegung, unter welcher die Poeſie ihr eigenes Recht verficht. Wohl konnte es, wenn man ſich an gewiſſe von Hugo's Vorreden hält (z. B. an die zu „Die Orientalen"), den Anſchein haben, als ob ſeine Poeſie nichts mit den anderen idealen Mächten des Lebens zu ſchaffen habe, ſondern ſich nur die eigene Freiheit erkämpfen wolle, doch Hugo war eine allzu agitatoriſch angelegte Natur, um in dieſem Kampf mehr als die erſte, vorläufige Aufgabe zu ſehen. Dem Schüler, welcher dem Herzen des Meiſters am nächſten ſtand, war es vorbehalten, dieſe Station als die endliche und letzte zu betrachten. Für Gautier wie für die deutſchen Romantiker war der Romantismus ein Kampf gegen die Nützlichkeitslehre, eine Proklamation der unbedingten Unabhängigkeit der Kunſt.

Théophile Gautier iſt zu Tarbes in Südfrankreich am 30. Auguſt 1811 geboren und gehört einer angeſehenen, leidenſchaftlich royaliſtiſch geſinnten Familie an. Wie Hugo und Dumas ſtammt er von einem tapferen Offizier ab. Hugos Vater kämpfte als Major unter Napoleon gegen Fra Diavolo in Italien, als General

und Provinzial-Gouverneur unter Joſeph Bonaparte gegen die tapferen ſpaniſchen Inſurgenten. Dumas' Vater war ein Athlet, von welchem die Sage ging (wenigſtens behauptete es der jüngere Dumas), daß er ein Pferd zwiſchen ſeinen Beinen erdrückt, einen Helm mit den Zähnen durchgebiſſen, und ganz allein die Brücke bei Brixen gegen eine Patrouille von zwanzig Mann verteidigt hatte. Gautiers Großvater machte ſeinen Namen dadurch berühmt, daß er der erſte beim Angriff auf Bergen-op-Zoom war; er war von koloſſaler Körperkraft, ein Rieſe, der immer in freier Luft, meiſtens auf der Jagd, lebte, den man niemals anders ſah, als mit dem Gewehr über der Schulter, und der, ſobald er fröhlich war, wieder und wieder in die Luft zu feuern pflegte. Er wurde hundert Jahre alt. Bei Th. Gautiers Vater, welcher gleichfalls ein hohes Alter erreichte, zeigte ſich die angeerbte Stärke vornehmlich auf intellektuellem Gebiet. Er beſaß vielſeitige Kenntniſſe und eine gründliche Bildung. Wie litterariſch begabt und vorurteilsfrei er war, beweiſt am beſten der Umſtand, daß er ſich von der Vorrede zu „Cromwell" in hohem Grade angeſprochen fühlte, wie er auch die poetiſche Richtung des Sohnes vollkommen billigte, ja in deſſen tollkühne „Mademoiselle de Maupin" ſo vernarrt war, daß er, während das Werk entſtand, den Sohn oft einſperrte, indem er zu ihm ſagte: „Nun kommſt du nicht eher wieder heraus, als bis du ein paar Seiten Maupin geſchrieben haſt." Die Mutter, eine majeſtätiſche Schönheit, von der geſagt wird, daß Bourbouiſches Blut in ihren Adern floß, ließ ſich's gleich dem Vater angelegen ſein, den von der Natur ſo verſchwenderiſch ausgeſtatteten Sohn zu verhätſcheln und zu vergöttern. Théophile gehörte zu denen, welche geſchaffen ſind, der Liebling nicht nur ihrer nächſten Angehörigen, ſondern von aller Welt zu werden, und welche die Zeitgenoſſen nur mit Schmeichelnamen nennen; er war ein großer Künſtler und ein großes Kind. Wie bezeichnend iſt nicht die Abkürzung Théo, unter der er in hundert und aber hundert

Schriften vorkommt. Es ist die Familiarität der Bewunderung, welche seinen Namen abkürzte.

Um die für sein Wesen bezeichnenden Denkwürdigkeiten hinsichtlich seiner Herkunft zu vervollständigen, erübrigt es noch zu erwähnen, daß sich seinem Geschlecht zweifellos orientalisches Blut beigemischt. Dies ist höchst interessant, weil es — ganz wie die Neger-Abstammung von Alexander Dumas manches von dessen Kraft und Gewaltsamkeit — physiologisch das orientalische Gepräge erklärt, welches Th. Gautiers Persönlichkeit und Produktion mit den Jahren annahm. Er schien wie dazu geschaffen, einen Fes oder Turban zu tragen, sich langsam und mit Würde zu bewegen, und es ist nur natürlich, daß er damit endigte, in seinen Werken möglichst wenig Gemütsbewegung an den Tag zu legen.

Schon als kleines Kind kam Théophile Gautier von Südfrankreich nach Paris. Ein Zeichen, wie früh sich seine Eigentümlichkeit entwickelte, ist es, daß er in der Schule durchgehends diejenigen Schriftsteller, welche dem sogenannten goldenen Zeitalter der Sprache vorangingen oder folgten, den klassischen und korrekten Dichtern vorzog. Aus der französischen Litteratur studierte er mit Vorliebe Villon und Rabelais, während Corneille und Racine ihn vollständig kalt ließen; von den Lateinern las er mit Leidenschaft die Schriftsteller und Dichter aus der Verfallzeit: Claudian, Martial, Petronius und Apulejus, und ahmte sie in seinen lateinischen Versen in allen möglichen Versmaßen nach, hingegen sah er über Cicero und Quinctilian mit vollständiger Gleichgültigkeit hinweg. Dies beruht in erster Linie in seiner künstlerischen Liebe zu einem farbenbunten, wortreichen Stil, demnächst in seinem Haß gegen alle der Menge imponierenden allgemeinen Wahrheiten und Gemeinplätze, die notwendigerweise bei jedem Schriftsteller, der als klassisch betrachtet werden soll, vorkommen müssen. Ein Franzose, so wild und toll wie Villon, oder so farbenreich, so voll Kraft und Saft wie Rabelais, hatten in Gautiers Augen den unschätzbaren

Vorzug, von der abſtrakten Politur des großen Jahrhunderts unberührt zu ſein; ein Römer, der afrikaniſches Blut in den Adern hatte, wie Apulejus, oder egyptiſchen Urſprungs war wie Claudian, war ihm ſeiner Natur nach lieber als die geſchmackvollen Redner und Poeten des Auguſteiſchen Zeitalters; denn er hielt auf das ſtark Charakteriſtiſche, das Pikante und Paradoxe, ſchreckte nicht zurück vor dem Manierierten und Geſuchten, wenn es nur ſeinen Reiz hatte, und fühlte ſich in der Litteratur ſtets von einem kleinen Hautgout angezogen. Die Vorliebe des Knaben für die Poeten des ſilbernen Zeitalters verließ auch den reifen Mann nicht. Sie war's, welche ihn bewog, die vortreffliche Sammlung von Charakterſchilderungen zu ſchreiben, die er unter dem Titel „Les Grotesques" herausgab, und worin er es unternahm, die ganze Gruppe von kleineren Dichtern zu rehabilitieren, welche Boileau in ſeiner „L'Art poétique" gebrandmarkt und erſchlagen hatte, um für die großen Poeten, welche die Regeln des Ariſtoteles und die Geſetze des Geſchmackes beobachteten, deſto beſſeren Platz zu machen. Die armen Teufel waren ungeleſen im Beinhaus der Litteratur liegen geblieben mit einem Vers Boileau's auf ihrem Schädel. Als Feind aller Regeln und jeder Trivialität nahm Gautier ſich ihrer an. Sein plaſtiſcher und maleriſcher Sinn fand keine Befriedigung im Studium der würdigen Dichter, die mit der Allongeperrücke auf dem Haupt und in Spitzenmanſchetten in ſteifer Haltung geſchrieben hatten; dagegen ergötzte es ihn, all' jene vergeſſenen, grotesken Poeten mit ihren eigentümlichen Profilen und Grimaſſen aufzuſuchen, bei denen man neben vielen Geſchmackloſigkeiten auch zahlreichen Bizarrerien begegnete, originellen Geiſtesblitzen, witzigen und maleriſchen Verſen, ja ſelbſt ſo lebendigen und trefflichen größeren Gedichten, wie die beſten von François Villon und Théophile de Viau es ſind. War ihre Muſe auch keine Schönheit, ſo galt doch von ihr, was Gautier einmal über eine einnehmende Frau ſchreibt:

Elle a dans sa laideur piquante
Un grain de sel de cette mer
D'où jaillit nue et provocante
L'âcre Vénus du gouffre amer.

Solch' ein armer Poet aus dem 15., 16. oder 17. Jahrhundert, der betrunken in der Gosse gelegen, oder sich mit seinem Degen durch die Welt geschlagen, oder wohl gar sein Leben als Ohrgeschmeide des Galgens beschlossen hatte, gab in seiner Laune und in seinen Versen für Gautier eine Silhouette, ein lebensvolles, charakteristisches Profil, das ihn fesselte und ihn reizte, einen Abriß davon zu nehmen.

Seinem Wunsche gemäß wurde der junge Gautier aus der Schule genommen, um Schüler bei dem Maler Rioult zu werden. Sowohl er selbst als seine Verwandten überschätzten anfänglich seine Anlage zum Zeichnen und Malen. In Wirklichkeit war dieselbe nur eine untergeordnete Beigabe zu seinem nie zuvor gesehenen, epochemachenden malerischen Talent als Schriftsteller. Victor Hugo's Auftreten wurde für seine Laufbahn bestimmend. Als dieser Hernanis Horn an den Mund setzte, folgte Gautier dem Ruf und verließ die Malerkunst, um sich der Litteratur zuzuwenden. Von seinem Atelierleben bewahrte er übrigens nicht nur den Blick des Malers; er bewahrte auch in seiner mündlichen Äußerungsform, sowie bei den Stellen, wo er (wie in der Vorrede zu „Mademoiselle de Maupin") sich mit derselben Freiheit wie im Verkehr ausspricht, die übermütige, dem Künstlerjargon entnommene Ausdrucksweise, welche in allen französischen Künstlerateliers blüht und gedeiht.

Er debütierte als lyrischer Dichter. Fünf Monate nach der Aufführung von Hernani und unglücklicherweise an demselben Tage, als die Julirevolution ausbrach, gab er seine ersten „Poesien" heraus, die selbstverständlich in jenem Augenblick vom Strom der Zeit hinweggespült wurden, die aber selbst zu einem ruhigen Zeitpunkt kaum Aufmerksamkeit erregt haben würden. Als Lyriker ist

Gautier unpopulär; er zeichnet ſich durch eine entſchiedene, untadelhafte Form aus, doch ſein Naturell iſt allzu ſehr aufs Äußerliche angelegt, um echt lyriſch zu ſein; ihm mangelt Innigkeit und Gemüt. Am beſten iſt er in ſeinen Jugendpoeſien, wo er ſeinem antik-heidniſchen Epikuräismus, der dem römiſchen am nächſten kommt, Ausdruck verleiht. „Schöner Sonnenſchein, eine Frau, ein Pferd" — in dieſen drei Dingen ſieht er hier ſein Glück. Gut ſind auch jene Lieder, in welchen er (wie in dem Gedicht „Le Débauche") die freie Lebensfreude verherrlicht, Farbe, Geſang und Verſe preiſt; oder wo er (wie in „Le premier Rayon de mai") der beinahe ſinnlichen, aber jedenfalls ganz einfachen Glücksſtimmung in der Nähe der Geliebten Worte verleiht. Meiſterlich und abſolut typiſch für Gautier iſt das kleine Gedicht „Fatuité", deſſen launiger Titel auf feinſte Weiſe jeden Angriff auf den Inhalt pariert. Es ſpricht den muntern Übermut eines Jünglings im Vollgefühl ſeiner Kraft aus. Ich führe die beiden erſten Strophen an:

Je suis jeune; la pourpre en mes veines abonde;
Mes cheveux sont de jais et mes regards de feu,
Et, sans gravier ni toux, ma poitrine profonde
Aspire à pleins poumons l'air du ciel, l'air de Dieu.

Aux vents capricieux qui soufflent de Bohême,
Sans les compter, je jette et mes nuits et mes jours,
Et, parmi les flacons, souvent l'aube au teint blême
M'a surpris dénouant un masque de velours.

Erſt in ſeinen reiferen Jahren drang Théophile Gautier als Lyriker entſchieden durch. „Emaux et Camées" — eine Sammlung von Gedichten (ſämtlich in kurzen achtſilbigen Verſen), die in ihrer Form leiſe an eins und das andre in Goethe's „Weſt-öſtlicher Divan" und Heine's „Buch der Lieder" erinnern — gaben dem perſönlichen Stil des Dichters in lyriſcher Poeſie beſtimmten Ausdruck. Die Behandlungsweiſe war ganz im Geiſte der bildenden Kunſt. Der Dichter verſuchte durch Kraft und Schmelz der Farben, durch die Vollkommenheit und Feinheit der Form, durch ſtrengſte

Reinheit und ſicher abgemeſſene Harmonie des Reims, kurzum, durch eine Meiſterſchaft, der nichts, aber auch nicht das Geringſte entging, Seitenſtücke zu den Miniatur-Meiſterwerken in Achat oder in Onyx, welche die Alten uns hinterlaſſen haben, oder auch zu der italieniſchen oder franzöſiſchen Email-Malerei auf Goldgrund aus der Renaiſſancezeit zu liefern. Er erreichte in dieſen Poeſien, denen man noch das als anſtößig nicht darin aufgenommene, aber über alles Lob erhabene Gedicht „Musée secret“ — gedruckt in Bergerats „Théophile Gautier“ — beizählen kann, eine Schönheit des Ausdrucks, die ſich geradezu als ideal bezeichnen läßt und mit welcher höchſtens die ſprachliche Plaſtik in einzelnen ſpäteren Gedichten Leconte de Lisle's verglichen werden kann. Das Gedicht „L'Art“, welches den Abſchluß der Sammlung bildet, und das als ſprachliches Kunſtwerk wol ein Gedächtnismal genannt werden darf, enthält im Monumental-Stil Gautiers Kunſtanſchauung. Er liebte die Kunſt, für welche er ein ſo tiefes Verſtändnis hatte, ſo ſehr, daß er ſie über Alles auf Erden ſtellte und in ihr das einzig Bleibende im Wechſel der Zeiten ſah. Wohl war er allzu ſehr geneigt, den Wert eines Kunſtwerkes von den überwundenen Schwierigkeiten abhängig zu machen, aber nur weil er glaubte, es ſei der Kampf mit den Schwierigkeiten, welcher das fertige Werk wetterfeſt und gegen Roſt unangreifbar mache. Es heißt am Schluſſe des Gedichtes: „Alles vergeht. Selbſt die Götter ſterben. Die lebensvolle Kunſt allein iſt ewig. Die Statue überlebt die Stadt; die mit ſcharf geſchnittenem Stempel geprägte Denkmünze, welche der Landmann in der Erde findet, giebt Kunde von einem längſt verſtorbenen Kaiſer. Die erhabenen Verſe ſind unvergänglich; ſie dauern fort, feſter als Erz.“

Man höre dies in ſeiner Sprache:

Tout passe. — L'art robuste
Seule a l'éternité.
Le buste
Survit à la cité.

Et la medaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur.

Les dieux eux-mêmes meurent
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

Dies gilt von den Verſen, wie er ſie ſchrieb.

XXVIII.

Will man ein lebendiges, übermütiges Bild von der jungen romantiſchen Zigeunerbande, die ſich um Hugo ſammelte, ein Bild, das ſich durch mutwillige Selbſtparodie auszeichnet, ſo leſe man Théophile Gautiers „Les Jeunes-France“, das nach des Verfaſſers Intention eine Satire auf die Romantiker ſein ſollte, ungefähr ſo, wie Molière eine ſolche mit „Les Précieuses ridicules“ in Beziehung auf die poetiſche Ziererei einer früheren Periode geübt hatte. Schade nur, daß „Les Jeunes-France“ ein talentvoller Knabenſtreich, während „Les Précieuses“ ein Werk von bleibendem Werte iſt. „Das junge Frankreich“ entſtand gleich nachdem Gautier ins romantiſche Lager aufgenommen war, und giebt, ähnlich wie die Poeſieen von Petrus Borel und Philothée O'Neddy, einen Einblick in das burſchikoſe Leben der damaligen Jugend. Es iſt nicht ohne Bedeutung, daß Gautier dieſes Buch geſchrieben, denn im Grunde war und blieb er bis zu ſeinem Tode der echte Künſtler-Zigeuner, beſtändig mit der Geſellſchaft und ihren Begriffen von Achtbarkeit überworfen. Er führte in ſeiner Jugend ein wahrhaftes Bohème-Leben als Maler, Poet und Reiſender; in ſpäteren Jahren hauſte er zuſammen mit ſeinen Schweſtern und ſeinen Kindern, ohne je ans Heiraten zu denken. Von ſeinen verſchiedenen Verbindungen währte die mit Erneſta Griſi, der Mutter ſeiner Töchter Judith und Eſtella, am längſten. Für ihre Schweſter Carlotta hegte er gleichfalls längere Zeit ſehr warme Gefühle, und für ſie hat er ſeine Ballette geſchrieben. War er auch als Liebhaber flatterhaft, ſo war er dafür als Bruder und Vater höchſt liebreich;

er gab ſeinen Töchtern eine muſterhafte Erziehung und hatte unter anderem den guten Einfall, ſie Sprachen wie Japaneſiſch und Chineſiſch lernen zu laſſen, deren Kenntnis ſelten genug war, um einer alleinſtehenden Dame für alle Fälle als Stütze zu dienen. Es iſt bekannt, daß Judith Gautier ſpäter auch wirklich Nutzen daraus zog.

Das Buch, welches den vollſten Eindruck von Théophile Gautiers Gemütsleben als Jüngling giebt, iſt indeß nicht „Les Jeunes-France“, ſondern der unmittelbar nach dieſer Schrift entſtandene Roman „Mademoiselle de Maupin“ (1836). In dieſem Werk ſchäumt die Jugend wie Champagner. Es iſt ein ſehr heidniſches und ſtellenweiſe ſehr unanſtändiges Buch — unanſtändig wie ein Dialog von Crébillon fils — aber es iſt Kraft darin; und ſo übertrieben es auch iſt, wenn Swinburne es „the golden book of beauty“ nennt, ſo verrät es doch einen ganz außerordentlichen Schönheitsſinn. Es war gleichſam der Abfluß einer überſtrömenden jugendlichen Lebenskraft.

Théophile Gautier war urſprünglich zart und ſchmächtig geweſen und zeichnete ſich bei körperlichen Übungen nur im Schwimmen aus; aber es war ſein Ideal, ein rechter Kraftheld zu werden, und die öffentlich auftretenden Athleten und Boxer erſchienen ihm als die erſten der Sterblichen. Er nahm mehrere Jahre hindurch Unterricht im Stockfechten, Boxen, Reiten und Rudern, und ließ damit nicht nach, bis ſeine Körperkonſtitution ſich gänzlich verändert hatte. An dem Tage, als „Château-Rouge“ eröffnet wurde, hatte er den unbeſchreiblichen Triumph, einen ganz neuen „Türkenkopf“ (einen Apparat zum Meſſen der Kräfte) mit einem Fauſtſchlag von 532 Pfund Gewicht zu treffen, der hiſtoriſch geworden iſt. „Dies,“ ſagt er mit naiver Liebenswürdigkeit in ſeiner ſelbſtbiographiſchen Notiz, „iſt diejenige Handlung in meinem Leben, auf welche ich am ſtolzeſten bin,“ und man kann überzeugt ſein, daß dieſe Worte buchſtäblich gemeint ſind. Denn noch in ſpäteren Jahren pflegte er, wenn man in befreundetem Kreiſe ſeinen Para-

dozen widersprach und Alle zugleich auf ihn einredeten, Stillschweigen zu gebieten, indem er mit seiner weichen, etwas heisern Stimme überlaut rief: „Ich bin ein ganzer Kerl; ich treffe einen Türkenkopf mit 530 Pfund und schreibe ordentlich zusammenhängende Gleichnisse. Was wollt Ihr mehr?“[1] In „Mademoiselle de Maupin“ äußert sich zugleich der junge Dandy, der die Fähigkeit hat, ausgiebige Faustschläge zu erteilen, und andrerseits der feine Künstler, dessen Gleichnisse in Zusammenhang stehen, d. h. der die Worte in übertragener Bedeutung nur solcherweise anwendet, daß der Satz ein Bild für das Auge abgiebt. Aber vor Allem spürt man hier doch das rein antike und plastische Naturell des Dichters, durch welches er sich von allen seinen Zeitgenossen in jener reichen Generation unterscheidet. Gautier hat sich selbst einmal in dem Buch gemalt, da wo er den Helden dessen Wesen schildern läßt:

„Ich bin ein Mensch aus den homerischen Zeiten; die Welt, in der ich lebe, paßt nicht für mich, und ich verstehe nichts von der Gesellschaft, die mich umgiebt. Christus ist nicht für mich auf die Welt gekommen, ich bin so heidnisch wie Alkibiades oder Phidias es gewesen. Niemals habe ich Passionsblumen auf Golgatha gepflückt, der tiefe rote Strom, der aus der Seite des Gekreuzigten über die Welt sich ergießt, hat mich nicht in seinen Wellen gebadet. Mein rebellischer Körper will die Oberhoheit des Geistes nicht anerkennen, mein Fleisch mag vom Kasteien nichts wissen. Für mich ist die Erde ebenso schön wie der Himmel, und ich glaube, daß die Vollkommenheit der Form die wahre Tugend ist. Eine Statue ist mir lieber als ein Phantom und der Mittag angenehmer als die Dämmerung. Drei Dinge gefallen mir: Gold, Marmor und Purpur — Glanz, Festigkeit und Farbe. Aus diesen Stoffen sind meine Träume gebildet und alle meine Luftschlösser gebaut .... Niemals seh' ich Nebel oder Dunst vor mir, nie etwas Unsicheres

[1] Moi, je suis fort; j'amène 530 sur une tête de Turc et je fais des métaphores qui se suivent. Tout est là.

und Verſchwommenes. Mein Himmel hat keine Wolken, oder wenn an ihm doch ſolche hinziehen, ſo ſind es feſte, mit dem Meißel ausgehauene Wolken, aus den Marmorſplittern, die von Jupiters Bildſäule herabgefallen ſind, gehäufte . . . .; denn ich liebe nur, was ich mit Fingern greifen kann, und die Rundung des Kontur will ich bis in die feinſten Falten verfolgen. So bin ich immer geweſen. Ich ſehe die Frauen mit dem Auge des Bildhauers, nicht mit dem Blick eines Liebhabers an; ich habe mich mein ganzes Leben hindurch nur um die Form des Flacons, niemals um deſſen Inhalt gekümmert. Hätte ich Pandoras Büchſe in die Hände bekommen, wer weiß, ob ich ſie geöffnet hätte."

Théophile Gautier iſt einer von den franzöſiſchen Romantikern, welche deutliche Parallelen mit den deutſchen darbieten. Seine Novelle „Fortunio" iſt mit ihrer Verherrlichung des Genuſſes und des Müßigganges das franzöſiſche Seitenſtück zu Friedrich Schlegels „Lucinde". Auch ſeine Geringſchätzung des vornehmlich Dichteriſchen in der Poeſie erinnert an die deutſchen Romantiker. Er ſagte eines Tages zu Taine, der auf Koſten Hugos ſeine Vorliebe für Muſſet äußerte: „Taine, Sie ſcheinen mir in den bürgerlichen Idiotismus zu verfallen. Empfindſamkeit von der Poeſie zu verlangen! . . . . darauf kommt es gar nicht an. Strahlende Worte! Leuchtende Worte mit einem Rhythmus und einer Muſik! Das iſt Poeſie! Das ſagt nichts, das beweiſt nichts! Nehmen Sie z. B. den Anfang von Hugos „Ratbert", es giebt keine Poeſie in der Welt wie dieſe; es iſt das Plateau des Himalaya. Ganz Italien mit allen ſeinen mittelalterlichen Wappenſchilden iſt darin vertreten, und doch ſind es nichts weiter als Worte." Er gleicht Tieck in ſeiner Liebe zu einer Poeſie ohne Gedanken, einer Poeſie der reinen Form; doch unterſcheidet er ſich als guter Romane deſto ſchärfer von ihm in einem andern Punkte: während Tieck die Worte zu Tönen verflüchtigen, die Dichtung zu bloßer Stimmung, zu Muſik verdünnen wollte („Liebe denkt in ſüßen Tönen, denn Gedanken ſtehn zu fern"),

wollte Gautier umgekehrt die Worte Funken und Farben sprühen lassen und die Dichtkunst zu Wortmalerei und Wortplastik verdichten.

Dagegen stimmt er mit den deutschen Romantikern vollständig überein im Haß gegen den Utilitarismus. Seine Formel „L'art pour l'art" entsprang diesem Haß. Dieser Grundsatz, welchen er in der Vorrede zu „Mademoiselle de Maupin" zum ersten Mal mit Glanz verfocht, ist, von einer Seite betrachtet, unbedingt gültig.

Er ist wahr und unbestreitbar in dem Sinne, als die Kunst nicht denselben Schicklichkeitsregeln unterworfen ist, welche mit Recht das Leben beherrschen, noch weniger denen, welche sich mit Unrecht darin geltend machen. Gleichwie inmitten eines Menschenschwarmes nackt dazustehen etwas ist, was sich recht wohl für eine Statue, nicht aber für einen Mann oder eine Frau schickt, so sind überhaupt Leben und Kunst dem Moralbegriff gegenüber himmelweit verschieden. Gautier war daher ununterbrochen bemüht, die Kunst von der moralisierenden Kritik loszukämpfen. In der jugendlich heftigen Vorrede zu „Mademoiselle de Maupin" schleudert er den utilitarischen Kritikern entgegen: „Nein, Ihr Dummköpfe, Ihr Cretins, die Kunst kocht keine Haferſuppen, ein Sonett ist keine Klystierspritze und ein Drama keine Eisenbahn — lauter höchst nützliche Dinge." Von den ewig nörgelnden Kritikern sagt er: „Wenn auf einem Gemälde oder in einem Buch eine oder die andere Nudität ist, schnüffeln diese Leute gleich danach wie die Sau nach dem Pfuhl . . . ." und mit Hindeutung auf „Tartuffe" fährt er fort: „Von mir aus kann Dorine, die artige Soubrette, gerne ihren schönen Hals unbedeckt lassen, ich ziehe deshalb nicht mein Taschentuch heraus. Ich betrachte ihn, wie ich ihr Gesicht betrachte, und ist er weiß und wohlgeformt, so hab' ich meine Freude daran." Und um sich gegen die wiederholt erhobene Beschuldigung der Unsittlichkeit zu wehren, schreibt er: „Eine äußerst komische Varietät von dem tugendhaften Journalisten ist derjenige mit weiblichen Anverwandten. Um sich als Journalist dieser Art niederzulassen,

muß man ſich erſt mit verſchiedenem Hausrat verſehen, als da ſind: zwei bis drei legitime Gattinnen, einige Mütter, ſo viele Schweſtern wie möglich und ein vollſtändiges Aſſortiment von Töchtern und Couſinen. Dann muß man auch Feder, Papier, Tinte und einen Buchdrucker, ein oder das andere Buch, das man herunterreißen kann, haben .... Nun ſchreibt man: Es iſt unmöglich, ſeine Frau in dies Stück zu führen .... Es iſt unmöglich, einer Dame, die man achtet, dies Buch in die Hand zu geben .... Ihre Gemahlin muß ihr Erröten hinter dem Fächer verbergen, Ihre Schweſter, Ihre Couſine u. ſ. w. (man kann die verſchiedenen Würden anbringen, es handelt ſich nur darum, daß man derlei weibliche Weſen zur Verfügung hat)." — Läßt Gautiers dichteriſche Praxis ſich auch nicht immer verteidigen, ſo hatte er doch Recht in ſeiner Theorie. Die Poeſie hat ihre eigene Sittlichkeit, diejenige, welche aus dem Weſen der Schönheits- und Wahrheitsliebe folgt, das ihr eigenes Weſen iſt, wie verhüllt und indirekt es ſich auch äußere; aber ſie iſt nicht an die geſellſchaftlichen Rückſichten unſeres Verkehrslebens gebunden. Die Poeſie an und für ſich iſt eine ſittliche Macht, ganz wie die Wiſſenſchaft, die Phyſiologie z. B., obſchon auch dieſe ſich nicht an das bindet, was der gute Ton in Beziehung auf die Grenzen deſſen, was beſprochen werden darf, vorſchreibt. Es giebt unſittliche Poeten, wie es unſittliche Ärzte giebt, aber ihre Immoralität hat nichts mit jener Rückſichtsloſigkeit zu ſchaffen, welche die Aufgabe der Kunſt wie die der Wiſſenſchaft bedingt, und welche aus der Natur derſelben entſpringt.

Zur Einprägung dieſer Wahrheit eignete ſich beſonders ein plaſtiſches und maleriſches Temperament wie Gautier es beſaß, der ſich den ſogenannten moraliſchen Anforderungen an die Dichtkunſt nicht unterordnen konnte, ohne ſein ganzes Talent zu opfern. Seine beſondere Gabe beſteht darin, die Sinnenwelt in Worten wiederzugeben. Er iſt der Erſte, welcher glänzend den Beweis geliefert, daß die Grenzen der Poeſie weitere ſind, als ſie Leſſing im

„Laokoon" ihr gesteckt hat; er beschrieb Vieles, was Lessing dichterisch zu behandeln für unmöglich hielt. Da ist nichts, wofür ihm Worte fehlten, weder für die Schönheit einer Frau noch für die Physiognomie einer Stadt, weder für den Geschmack einer Speise noch für den Klang einer Stimme. „Seit wir ihn haben," sagte einmal Sainte-Beuve, „ist das Wort „indicible" (unsagbar) nicht mehr französisch." Er hatte die gewöhnliche romantisch-klassische Scheu vor sprachlichen Neubildungen, aber er hat das moderne Französisch mit einer Fülle von Worten aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, die mit Unrecht außer Brauch gekommen waren, und mit einer Menge scharf bezeichnender technischer Ausdrücke bereichert. Bekanntlich waren die französischen Wörterbücher seine liebste, beständige Lektüre.

Gewiß war er ein ganz aufs Äußerliche angelegter Geist; doch bedarf es keiner geringen innern Tiefe und großen künstlerischen Ernstes, um in seinem Sinne äußerlich zu sein; allerdings ging er in seiner Poesie nicht darauf aus, die gefühlvollen Herzen zu rühren; aber selbst Goethe hatte Stimmungen, die ihm Worte eingaben wie folgende:

Ach die zärtlichen Herzen! Ein Pfuscher vermag sie zu rühren,
Sei es mein einziges Glück, dich zu berühren, Natur!

Gautier's Roman „Capitaine Fracasse", welchen er in seiner Jugend entworfen hatte, aber erst in reiferen Jahren ausführte, giebt den klarsten Eindruck von seiner Prosa. Die Personen darin sieht man wie in der Natur in ihrer ganzen äußeren Gestalt, mit ihrer Kleidung, ihren Bewegungen, und nie verliert man den architektonischen oder landschaftlichen Hintergrund aus dem Auge.

Das erste Kapitel mit der Überschrift „Das Schloß des Elends" schildert eine wandernde Schauspielertruppe, welche zur Zeit Ludwigs XIII. in dem verfallenen Ahnenschloß eines armen Barons bei der Beleuchtung von zwei mit Goldpapier überklebten hölzernen Theaterkandelabern ihre Abendmahlzeit hält.

Die Beſchreibung erinnert an das unter dem Namen „Eſthers Hochzeit“ berühmte Rembrandtſche Gemälde in Dresden. Man ſieht wie ſich die Geſichter im Lichterſchein markieren und wie die Schatten an den Wänden hinaufkriechen. Nicht ein ſentimentales Wort kommt darin vor, aber in der Stimmung liegt eine ſo feine Wehmut, daß man das Wort verſteht, welches Gautier zu Feydeau ſagte, als dieſer ihn ſchreibend traf: „Es iſt eine genaue Schilderung meines Seelenzuſtandes.“

Ein anderes Kapitel beſchreibt unter der Überſchrift „Im Schnee“ (Effet de neige), wie der Karren der Schauſpieler bei Nachtzeit durch den hohen Schnee fährt; wie derjenige unter ihnen, welcher den Matamore (den großprahleriſchen Soldaten) zu ſpielen pflegt und der dem Karren zu Fuße folgte, von den Anderen vermißt wird; wie ſie ihn ſuchen und vergebens mit aller Kraft ihrer Lungen ſeinen Namen über das weite Schneefeld rufen. Keine Antwort. Einer von ihnen trägt eine Laterne, deren roter Reflex ſich über den Schnee hin bewegt, wir ſehen die langen, ungeformten Schatten, welche die Männer auf den weißen Grund werfen. Heulend begleitet ſie der ſchwarze Hund der Truppe. Plötzlich verſtummt dieſer und es tritt jene Totenſtille ein, welche entſteht, wenn der fallende Schnee jeden Laut dämpft. Endlich glaubt der, welcher die ſchärfſten Augen hat, am Fuße eines Baumes eine phantaſtiſche Geſtalt zu ſehen, ſeltſam und unheilverkündend ſteif. Es iſt der arme Matamore. Er lehnt mit dem Rücken gegen den Stamm des Baumes und ſeine langen Beine liegen auf der Erde ausgeſtreckt, halb bedeckt vom niederwirbelnden Schnee. Sein ungeheurer Degen, den er niemals ablegte, bildet mit ſeinem Oberkörper einen ſo poſſierlichen Winkel, daß man unter anderen Umſtänden darüber hätte lächeln mögen. Der mit der Laterne leuchtet ihm in das Geſicht und iſt nahe daran, ſie vor Schreck fallen zu laſſen. Das Geſicht, weiß wie Wachs, ſieht aus, als ob die knöchernen Finger des Todes die Naſenlöcher zuſammengeklemmt

hätten; das Naſenbein leuchtet wie die glänzend weiße Rückenfläche eines Tintenfiſches; die Haut iſt ſtramm über der Schläfe geſpannt; Schneeflocken liegen auf den Augenbrauen und den Lidern; die aufgeſperrten Augen ſtieren mit gläſernem Glanz. An den Enden des großen, ſpitzen Knebelbartes glitzert ein Eiszapfen, unter deſſen Gewicht ſie ſich etwas abwärts biegen. Das Siegel des ewigen Schweigens hat die Lippen geſchloſſen, von denen ſo manche luſtige Prahlerei hinausging in den Zuſchauerraum, und der Tod grinſt aus dem bleichen, hagern Geſicht, in welches die Gewohnheit, Grimaſſen zu ſchneiden, ſchauerlich-komiſche Furchen gegraben. „Ach", ſagt einer von den Kameraden, „der arme Matamore iſt tot. Müde und verwirrt vom Schneegeſtöber, hat er einen Augenblick Raſt unter dieſem Baume geſucht, und da er nicht zwei Lot Fleiſch am Leibe hat, iſt er in Mark und Bein erfroren. Um in Paris Effekt zu machen, verringerte er täglich ſeine Ration und machte ſich magerer als ein Windſpiel zur Jagdzeit. Armer Matamore! nun biſt du ſicher vor allen Naſenſtübern, Fußtritten und Stockprügeln, welche deine Rolle dich verpflichtete hinzunehmen. Jetzt liegſt du da ſo ſteif, als hätteſt du deinen langen Haudegen verſchluckt." Das Gefühlvolle in der Situation kommt hier indirekt durch gewiſſenhafte Plaſtik zum Ausdruck.

Es iſt jedoch bei einer Kunſt, wie die Gautiers war, natürlich, daß er ſich in das Gefühlvolle nur ſelten verlor. Allmählich, beſonders mit den Jahren, nahm er eine Art der Beſchreibung an, die, ſo vollendet ſie auch war, doch mehr und mehr ſeelenlos wurde. Er hatte eine Leidenſchaft fürs Reiſen, beſuchte 1840 Spanien, 1845 im Gefolge des Herzogs von Aumale Afrika, 1850 Italien, 1852 Conſtantinopel, das Jahr darauf Rußland, wo er bis Nowgorod kam u. ſ. w. Alle dieſe Reiſen hat er beſchrieben, oft lange nach der Heimkunft, aber bei ſeinem fabelhaften Gedächtnis für äußere Dinge mit einer Genauigkeit und Wahrheit ohne gleichen. Nur täuſcht ſich der Leſer, wenn er glaubt, daß dieſe Beſchreibungen,

die über Alles und Jedes in jenen Ländern getreulich berichten, auch über die Bewohner derselben Auskunft geben. Als Madame de Girardin sein „Tra los montes“ gelesen hatte, soll sie zu ihm gesagt haben: „Aber, Théo, giebt es denn keine Spanier in Spanien?“ und diese Kritik paßt auf alle seine Bücher dieser Art. Allmählich hörte der innere Mensch auf für ihn zu existieren, und selbst der äußere verschwand zuletzt hinter dem Kostüm. In Gautiers Gesprächen mit seinem Schwiegersohn Bergerat kommt die drollige und bezeichnende Äußerung vor: „Ein Königstiger ist schöner als ein Mensch; wenn aber der Mensch sich einen prächtigen Anzug von Tigerfell fertigt, so ist der Mensch schöner als der Tiger, und ich fange an, ihn zu bewundern. Ebenso interessiert mich eine Stadt nur durch ihre Denkmäler, die ja nichts Anderes sind als das gemeinsame Resultat des Geistes ihrer Bevölkerung. Was scher' ich mich darum, ob diese Bevölkerung schmutzig ist, oder ob diese Stadt vielleicht den Inbegriff aller möglichen Verbrechen beherbergt, wenn man mich nur nicht totschlägt, während ich ihre Monumente betrachte.“ Hier sehen wir den reinen Schönheits- und Kunstkultus in seine bezeichnendste Äußerungsform ausarten. Das Menschliche, das selig Bewegte, das Moderne, das Leben selbst verlor zuletzt alles Interesse für Gautier in seiner Eigenschaft als Künstler und Kunstliebhaber. Darum ging auch nach und nach sein ganzer Sinn für die dramatische Kunst im Interesse für den Stil, das Kostüm und die Dekoration auf. Er pflegte zu sagen, daß ein Schauspieldichter Alles das, was er gesagt haben wollte, von der Bühne herab sagen lassen könne mit nur vier Pierrots, die er in verschiedenen Situationen anbringe; denn es handle sich nur darum, „den Eindruck des Lebens, nicht das Leben selbst“ darzustellen; „das Leben selbst ist allzu häßlich,“ fügte er gerne hinzu.

So lieferte er zuletzt gewissermaßen eine Kritik über sich selbst und verriet allen Anderen, seine blinden Bewunderer ausgenommen,

wo seine Grenze lag. Er zeigt die Kehrseite der Losung „L'art pour l'art": eine Kunst, die sich nur um ihre eigene Achse dreht, wird notwendigerweise zuletzt unfruchtbar und leer. Die reine Kunstbegeisterung schafft eine Galatea aus Marmor; der Gedankenstrom der Zeit ist allein der göttliche Geist, welcher der Statue Leben einhaucht.

Daß Gautier indes mit einer Energie wie kein Anderer die Kunst von fremden Anforderungen emanzipierte und sie so eigentümlich entwickelte, wie er es that, war ein großes und gutes Werk. War es auch noch kein genügender Gewinn für die Kunst, so war die Leistung für den Einzelnen groß genug. Man kann jedoch keineswegs sagen, daß Gautiers Talent vor seinem Tode nach Gebühr verstanden und geschätzt wurde; er hatte sein Publikum unter allen künstlerisch Gebildeten, aber die bloß litterarisch Gebildeten, nicht zu reden von der großen Lesewelt, verstanden von seinen Vorzügen Nichts. Wie oft ließ ich mir nicht in Frankreich von Gelehrten die alberne Geschichte erzählen, daß Gautier seine Bücher in den Wörterbüchern zusammengesucht habe, ohne für etwas Anderes Sinn als für den Klang und die Seltsamkeit des Wortes an sich zu haben.

Was diesen Unverstand einigermaßen erklärt, ist, daß der Feuilletonist Gautier nach und nach den Poeten dieses Namens so ziemlich in den Hintergrund gedrängt hatte. Schon im Jahre 1836 war er, der den Journalisten so bittere Wahrheiten gesagt, in die Tagespresse eingetreten, um sein Brot zu verdienen. Von da an bis zu seinem Tode — 36 Jahre hindurch — blieb er ununterbrochen Journalist. Die Leichtigkeit, womit er schrieb, kam ihm dabei zu gute. Er vollbrachte als Kunst- und Theaterkritiker eine wahre Herkulesarbeit. Nach seiner eigenen und Bergerats damit übereinstimmenden Berechnung, die wahrscheinlich doch übertrieben sein dürfte, würden seine Werke, falls man alle seine Artikel sammelte, sich auf 300 Bände belaufen. Er schrieb zuerst neunzehn

Jahre lang für Girardins „La Presse“, später unter dem Kaiserreich meistens für den „Moniteur officiel“. Ich habe alle seine Theaterkritiken, die er nur widerstrebend verfaßte, gelesen; sie besitzen keinen anderen Wert als den stilistischen. Als Kunstkritiker beschränkte er sich immer mehr auf die Beschreibung von Bildern, und auf diesem Gebiet war er ein unerreichter Meister. Der Überdruß am Handwerk, die Unlust, sich Feinde zu machen, das Mitleid mit Anfängern und Unbegabten, endlich eine große Gutmütigkeit und eine nicht weniger große Gleichgültigkeit machten ihn stets nachsichtiger. Zuletzt lobte er fast Alle und Alles mit demselben souveränen Phlegma und in dem gleichen sichern, farbigen Stil. Das große Publikum kannte ihn nur als Kunstkenner, Kunstschriftsteller und Feuilletonisten.

Aber gleichzeitig übte er in aller Stille auf Dichter und Schriftsteller einen mächtigen Einfluß. Von Théophile Gautier stammen in gerader Linie ab: der ausgezeichnete Prosaist Paul de Saint-Victor, ferner Leconte de Lisle, der Gefühlloseste unter den modernen Dichtern, der „satanische“ Lyriker Baudelaire und endlich die ganze Gruppe junger Dichter, welche sich während des Kaiserreichs unter dem Namen „Les Parnassiens“ vereinigten. Saint-Victor erbte von ihm den Farben- und Formensinn, seine Liebe zur bildenden Kunst; Leconte de Lisle sein Talent, sich mit den fremden Kulturen zu identifizieren, sowie seine orientalische Ruhe; Baudelaire seine Vorliebe für den Hautgout der Gefühle und der Sinne, und die parnassischen Lyriker seine untadelige Meisterschaft in der Behandlung des Verses.

Doch obgleich Gautier solcherweise weit hinaus über die Zeit von 1830 gewirkt und lang' über seine Lebenszeit hinaus wirken wird, ist sein Name doch wie nicht leicht ein anderer mit der ersten Kampfperiode des Romantismus eng verknüpft. Es ist ein bezeichnender und rührender Zug, daß sein letzter, unvollendeter Artikel eine Schilderung des Theaterpublikums ist, das der ersten Aufführung von Victor Hugo's „Hernani“ beiwohnte.

XXIX.

Während Théophile Gautiers litterarisch-kritische Arbeiten, einen so großen Platz sie auch in seiner Gesamt-Produktion einnehmen, über seinen Leistungen auf anderem Gebiete fast schon in Vergessenheit geraten sind, hatte einer seiner Zeitgenossen, der gleich ihm Dichter und Kritiker war und dessen Name, so lange sie Beide lebten, oft mit dem seinigen zusammen genannt wurde, ein entgegengesetztes Schicksal. Der Rang, den Sainte-Beuve allmählich als Kritiker erwarb, war so hoch, daß derselbe vor der Nachwelt seine poetischen und größeren historischen Produktionen in Schatten stellte. Als Dichter besaß Sainte-Beuve ein feines und originelles Talent; doch als Kritiker war er ein epochemachender Geist, einer von denen, die eine eigene Methode ins Leben rufen und eine besondere Kunstart begründen. Es läßt sich von ihm sagen, daß er als Neuerer in seinem Gebiete noch mehr bedeutete, als die übrigen Schriftsteller jener Periode innerhalb des ihrigen; denn es gab vor Hugo eine moderne Lyrik, aber man hatte, in strengerem Sinne genommen, vor Sainte-Beuve keine moderne Kritik. Jedenfalls hat er die Kritik umgeformt wie Balzac den Roman. In seinen letzten Lebensjahren erlangte er unbestrittene Autorität, dennoch ist erst in den vierzehn Jahren, die seit seinem Tode verflossen sind, seine Bedeutung auch außerhalb Frankreich den Gebildeten recht eigentlich zum Verständnis gekommen. Ein ausgezeichneter Kenner französischer Litteratur, Karl Hillebrand, hat ihn als den hervorragendsten Geist der ganzen Periode bezeichnet

— eine Äußerung, die nur demjenigen ungereimt erscheinen kann, welcher die Kritik an und für sich niedriger stellt als das Drama oder die Lyrik; doch diese Anschauungsweise dürfte veraltet sein. Für den Schriftsteller ist diejenige Kunst die höchste, in welcher er sein Wesen vollgültig entwickeln kann; und wenn auch ohne Zweifel eine Rangordnung der Geister existiert, so ist es doch höchst zweifelhaft, ob es einen Rangunterschied zwischen den Kunstarten giebt, besonders wenn der produktive Geist die Kunstart oder das Genre zu seinem eigentümlichen fast persönlichem Organ umgebildet hat. Soviel ist gewiß, in Beziehung auf Verstand (nicht nur auf Urteilskraft) stand Sainte-Beuve in der Generation von 1830 unbedingt am höchsten. Seine Eigentümlichkeit ist die: er war ein Geist, der eine außerordentliche Anzahl anderer Geister verstand und klar stellte. Wenn ich ihm gleichwohl den übrigen hervorragenden Persönlichkeiten jener Gruppe gegenüber den Vorrang nicht einräumen kann, so beruht dies in der Begrenzung seiner Fähigkeiten. So viel sein Blick auch umfaßte, ihm mangelte die Totalübersicht. Selten war ein Historiker und Denker ein weniger systematischer Geist. Diese Eigenschaft hatte sicher ihre gute Seite. Daß er sich von Systematik frei hielt, bewahrte ihm die Frische; dadurch war es ihm möglich, sich beständig zu häuten und zu erneuen. So stand er, der 1827 durch seine ersten Artikel im „Globe" Goethes Aufmerksamkeit erregte, noch im Jahre 1869 mit vollem Verständnis, umgeben von allseitiger Sympathie inmitten, ja an der Spitze des Kreises von jüngeren Gelehrten und Künstlern, welcher damals Frankreichs hochgehende Ansprüche auf Ansehen in Europa begründete. Noch in seinen letzten Lebensjahren wurde deshalb Sainte-Beuve als der natürliche General betrachtet, unter dessen Augen „die junge Garde" sich am liebsten auszeichnen wollte. Aber da ihm die Gabe des Zusammenfassens fehlte, war es ihm bei alledem unmöglich, ein bestimmtes Hauptwerk zu hinterlassen, wie er auch die Zeichnung im Großen, den großen Stil nicht zu

erlangen vermochte. Sein Blick war dafür geschärft, überall bezeichnende, bedeutende Einzelheiten zu sehen, doch die Gesamtheit entging ihm. Er sah diese Einzelheiten in beständig wechselnder Bewegung, in jener Bewegung, die das Leben ist; und indem er alle diese Bewegungen in seinem Geiste und mit seiner Feder nachahmte, gab er seinen Bildern eine nie gesehene Wahrheit. Aber er vermochte nicht, die Details mit genügender Überlegenheit zu beherrschen; ihm mangelte der Sinn sowie die Fähigkeit, die näher liegenden Ursachen aus den höheren, diese wieder aus einer einzelnen abzuleiten. Er konnte als Kritiker nur das isolierte Individuum schildern und selbst dieses niemals in einem Zuge in sich abgeschlossen, sondern bald von der einen, bald von der anderen Seite gesehen, bald in dem, bald in einem andern Lebensalter, bald in diesem, bald in jenem Verhältnis zur Umgebung. Ja, nicht einmal den einzelnen Artikel vermochte er zu konzentrieren. Er legte seine besten Gedanken in Nebensätzen, seine feinsten Erläuterungen in Anmerkungen nieder; er zerbröselte sein Lebensbrot in Krumen; er versteckte sein Gold, wie die Bauern in früheren Tagen zu thun pflegten, unter den Dielen des Fußbodens oder in Mauerspalten, auf dem Grund einer Kiste oder in einem Strumpf; er verstand nicht die Kunst, Statuetten daraus zu machen.

Die Freiheit von allem Systematischen, die seine Stärke war, hatte für ihn das große Gute, seine Schriften vor jeder gesuchten Symmetrie zu bewahren. Nichts, auch nicht das Geringste, opferte er dem innern Gleichgewicht seiner Arbeit zu lieb — geschweige um seine Darstellung und seinen Stil zu vereinfachen — wenn ihm im Augenblick etwas vorschwebte, das zu sagen er für notwendig hielt. Er scheute nicht das Zusammengesetzte, so wenig wie Verwicklung oder Mangel an Abschluß. Das Fehlen jener philosophischen Anlagen, die den Schriftsteller zwingen, die Dinge aneinander zu reihen und als Ganzes der Vorstellung zuzuführen, ist die Ursache, weshalb man von Sainte-Beuve's Schriften nie-

mals ſtarke, klare Eindrücke empfängt. Wichtiges und weniger Wichtiges ſteht allzu oft in demſelben Plan. Als Künſtler betrachtet erinnert er an jene japaneſiſchen Maler, deren hoher Kunſtrang in ſpäteren Jahren von Europa anerkannt wurde; ſie überraſchen wohlthuend, weil ſich bei ihnen keine Spur von akademiſcher Symmetrie findet; ſie befriedigen niemals vollſtändig, weil ſie jeder Perſpektive ſpotten; ſie erreichen aber bisweilen in einem außerordentlichen Grade die Wiedergabe des natürlichen Lebens.

Charles Auguſtin Sainte-Beuve iſt am 23. Dezember 1804 in Boulogne-ſur-mer geboren. Sein Vater, ein tüchtiger, feingebildeter Beamter, hatte erſt mit 52 Jahren daran denken können, ſich eine Häuslichkeit zu gründen. Die Frau, welche er heimführte, zählte damals 40 Jahre; kaum ein Jahr vermählt verlor ſie den Gatten, zwei Monate vor der Geburt des Sohnes. Von dieſem Vater, den Sainte-Beuve nie geſehen, und der ein lebhaftes Intereſſe für Litteratur, beſonders für Poeſie hegte (die Bücher ſeiner Bibliothek weiſen Notizen, Randgloſſen und eingeſtreute Gedanken auf, welche ihrem Geiſt und ihrer Form nach merkwürdig an die des Sohnes erinnern[1]), ſcheint er die Anlage zu kritiſcher Reflexion geerbt zu haben; von der Mutter, die den Knaben frühzeitig Engliſch lehrte (ihre Mutter war eine Engländerin geweſen), ſtammt ſeine damals in Frankreich ſo ungewöhnliche Vorliebe für engliſche Lyriker, Bowles, Crabbe, Cowper und insbeſondere für Wordsworth ſowie die übrigen Dichter der Seeſchule, die er ſo oft überſetzt und zitiert hat. Etwas Altväteriſches und Schwermütiges darf man mit ziemlicher Sicherheit teils von dem vorgerückten Alter der Eltern ableiten, teils von der niedergedrückten Stimmung ſeiner Mutter, die, während ſie das Kind unter dem Herzen trug, von der Krankheit und dem Tode ihres Mannes getroffen wurde.

[1] Man findet dieſe Gedankenſpäne des Vaters teilweiſe abgedruckt als Anhang zu Morands Ausgabe von Sainte-Beuve's Briefen an den Abbé Barbe.

Als Knabe war Sainte-Beuve schwermütig und furchtsam. Unter dem Einfluß der mütterlichen Erziehung entwickelte sich bei dem zwölfjährigen Knaben eine fast unheimliche religiöse Schwärmerei; mit dem glühendsten Eifer versah er die Dienste eines Chorknaben bei der Messe. Es war nur ein vorübergehender katholischer Paroxismus, aber deutlich genug hat er seine Spuren hinterlassen, die sich später auffrischen ließen. Der zum Jüngling Heranreifende bewahrte nicht nur die Pietät für das Christentum, sondern auch den Hang, sich mit religiösen Zweifeln und theologischen Grübeleien zu beschäftigen. Dies haftete ihm an, bis er als Student die Philosophen des achtzehnten Jahrhunderts und die damals lebenden Repräsentanten der sensualistischen Philosophie, de Tracy, Daunou, Lamarck hörte, dann hat er sich rasch von der Theologie emanzipiert. Bei dem Eintritt ins Mannesalter war seine Grundlage der reine Empirismus; dieser Fond, der noch einmal von religiösen Stimmungen und Velleitäten, jedoch nur vorübergehend verdrängt wurde, tauchte später wieder in ihm auf und bewährte sich als der bleibende und entscheidende. Sainte-Beuve hatte sich in der Schule in den historischen und philologischen Fächern ausgezeichnet. Trotz seiner Neigung zur Litteratur widmete er sich jedoch dem Studium der Medizin, teils seiner Zukunft halber, teils um ein Gegengewicht gegen die bloß rhetorische Ausbildung zu haben. Von 1823—26 trieb er neben litterarischen Beschäftigungen mit Eifer und Interesse physiologische und anatomische Studium. Er war arm, ohne bei seiner Mäßigkeit jemals Not zu leiden, und äußerst fleißig.

Der junge Mediziner war nichts weniger als schön. Sein großer runder Kopf war fast zu schwer für den Körper, die Gestalt ohne Eleganz, das rotblonde Haar zugleich struppig und fein. Aber in den blauen, leuchtenden Augen, die sich zuweilen seltsam erweiterten, bald groß, bald klein schienen, blitzten tausend Fragen, lächelte überlegene Schalkhaftigkeit und dämmerte dazwischen ein träumerisches Sehnen, das, halb sinnlich, halb poetisch,

die Herzen gewann. Als armer, häßlicher Student kannte er vom ſchönen Geſchlecht nicht viel mehr als die Sünderinnen im Quartier latin. Er hatte ein ſinnlich glühendes, unfeines Temperament, das unmittelbare Befriedigung ſuchte; Demütigung und Gewiſſensbiſſe waren für ihn die unmittelbare Folge derſelben. Dabei beſaß er eine ſtark entwickelte, träumeriſch-poetiſche Einbildungskraft, die von einer feinen Melancholie umſchleiert ſich der Romantik und dem Myſticismus zuwandte. Vielleicht hatte er etwas von dem unwillkürlichen Groll der Häßlichen gegen die Männer, welche ſchon durch ihr bloßes Auftreten Frauenherzen erobern, und dabei doch ſelbſt etwas von der Unwiderſtehlichkeit der Inſinuanten.

Zu Anfang 1827 ſchrieb er in den „Globe“ zwei Artikel über Victor Hugos „Odes et ballades“, welche ſeinen Eintritt ins romantiſche Lager zur Folge hatten. Hugo beſuchte ihn, um ihm zu danken, traf ihn aber nicht zu Hauſe. Als Sainte-Beuve wenige Tage darnach ſich in Hugo's Haus vorſtellte, lernte er mit einem Mal die beiden Perſönlichkeiten kennen, welche in ſeinem Jugendleben die größte Rolle ſpielen ſollten. Raſch wurde er zünftiger Kritiker der romantiſchen Schule. Es handelte ſich in erſter Linie darum, den Zuſammenhang der neueren Schule mit der älteren franzöſiſchen Kultur nachzuweiſen, ihr nationale Ahnen zu ſchaffen. Sainte-Beuve löſte dieſe Aufgabe in ſeinem vortrefflichen kritiſchen Jugendwerk „Tableau de la poésie française au XVIe siècle“ (1827—28). Der Grundgedanke darin war: vom Geſchlecht von 1830 den Faden über die klaſſiſche Periode weg zu ziehen bis zu Ronſard, du Bellay, Philippe des Portes und den übrigen ſo lange und mit Unrecht mißachteten Dichtern der Renaiſſancezeit. Dies Buch iſt in Bezug auf Sainte-Beuve's Schriftſtellerwirkſamkeit die genaue Parallele von dem, was „Les Grotesques“ in derjenigen Th. Gautiers war; es iſt älter als das letztere, im übrigen ebenſo gründlich und fein analyſierend, wie „Les Grotesques“ plaſtiſch und bizarr.

1829 folgte seine erste Gedichtsammlung, „Josephe Delormes Poesieen", originelle und manierierte Gedichte, welche nicht geringes Aufsehen machten. Die Fiktion war die, daß sie von einem jungen Studenten der Medizin geschrieben seien, der an der Schwindsucht gestorben; doch unter dem durchsichtigen Pseudonym schilderte Sainte-Beuve in der Vorrede sich selbst und sein eigenes Leben. · Josephe Delorme ist ein Abkömmling von Obermann — arm, reichbegabt, voll Mitgefühl mit dem Unglück der Menschheit, ein genialer und glanzloser Geist wie sein Stammvater, aber noch mannigfaltiger in seinem Gemütsleben als jener;[1] denn Josephe Delorme ist zugleich Philosoph und unglücklich über seinen Unglauben, ideal in seinem Hoffen und seinem Streben und doch niedrigen Ausschweifungen zugeneigt. Der Held ist hier der gewöhnliche desperate Jüngling von 1830, jedoch auf mehr bürgerliche Proportionen reduziert als bei den übrigen Dichtern; seine Verzweiflung ist nicht so hochpathetisch, und doch wahrheitsgetreuer. Die Gedichte sind formell merkwürdig durch die Vorliebe für Erneuerung der reizenden altfranzösischen Versarten nach Ronsard und Charles von Orleans, welche sich darin offenbart; zugleich verraten sie, wie sehr Sainte-Beuve (ungefähr wie A. W. Schlegel) für die Form des Sonetts eingenommen war. Vor Allem aber sind sie interessant durch den Realismus, der schon hier beim Autor durchbricht und sich wohl bisweilen dem Einfluß der englischen Seeschule zuschreiben läßt, allein schon durch die kühne Wahl der Sujets (man vergleiche z. B. das Gedicht „Rose") sich fast durchgängig als original und ganz französisch beweist. Das ideale Element vertreten die Gedichte, worin der Verfasser sich in Entzücken ergeht über das „Cénacle" (den kleinen Kreis von Dichtern und Malern, in welchen er aufgenommen wurde), und dessen Mitglieder bald einzeln, bald insgesamt verherr-

[1] Über Obermann siehe „Die Emigrantenlitteratur". S. 59 ff.

licht werden. Seine Ekſtaſe den Freunden gegenüber überſteigt alle Grenzen. Einzelne von dieſen Gedichten fand man in damaliger Zeit ſo geſucht, daß man ſich darüber luſtig machte. „Les Rayons jaunes“ ſtreifen in der That an die Grenze des Lächerlichen. Andere fand man platt. Guizot definierte Joſephe Delorme als „un Werther jacobin et carabin“ (Jakobiner und Mediziner); doch Alles in Allem kann man ſagen, daß das Buch nicht geringes Glück machte, und der Erfolg war verdient.

Sainte-Beuve's nächſte Gedichtſammlung (März 1830) bezeichnet im Verein mit ſeinem Roman „Volupté“ (1834) und den zwei erſten Bänden von „Port-Royal“ die ſentimentale und etwas frömmelnde Periode ſeines Schriftſtellertums. „Les Consolations“ ſind unter Ausdrücken hyſteriſcher Bewunderung mit einem Akkompagnement von chriſtlicher Reue Victor Hugo zugeeignet, deſſen Name faſt auf jeder Seite vorkommt. Das erſte Gedicht wie auch mehrere andere ſind an Madame Hugo gerichtet. Sie war Sainte-Beuve's Jugendliebe; ihr hat er, ohne daß er es gedruckt bezeugte, in Wahrheit doch das Ganze huldigend dargebracht. Sein Verhältnis zu ihr behandelt eine augenſcheinlich ganz wahrheitsgetreue Gedichtſammlung „Le Livre d'amour“, welche Sainte-Beuve zwar drucken ließ, aber nicht veröffentlichte, mit allzugroßer Offenheit; was darin von Belang iſt, findet ſich in Pons' unwürdigem Buch „Sainte-Beuve et ses inconnus“. Dasſelbe Thema liegt auch allen Hauptpartieen des Romans „Volupté“ zu Grunde; das Verhältnis des Verfaſſers zu Victor Hugo und deſſen Haus läßt ſich in Amaurys Beziehungen zu dem anerkannten politiſchen Führer Conaën und deſſen Gemahlin unſchwer erkennen. Sainte-Beuve ſelbſt und viele Andere nach ihm haben angedeutet, daß die ganze ſchwachkatholiſch gefärbte, oder vielmehr gefirnißte, Gruppe ſeiner Arbeiten, welche während ſeines Schwärmens für und mit Madame Hugo entſtand, direkt von ihr inſpiriert geweſen ſei; dieſe Dame, die in ihren reiferen Jahren als eifrige Freidenkerin geſchrieben hat, war in ihrer

Jugend ſtreng katholiſch geſinnt. Man hat behauptet, Sainte-Beuve ſei in ſeinem Bemühen, ſie zu gewinnen, ſo weit gegangen, daß er ſich angewöhnte, in ihrer Weiſe zu ſprechen und ihre Empfindungen nachzufühlen. Ich halte dieſe Erklärung für falſch und bin überzeugt, daß Sainte-Beuve ſowohl ſich ſelbſt als Andere durch die Art täuſchte, in welcher er in ſpäteren Jahren über ſeine Jugendwerke zu ſprechen pflegte. In einem Brief, datiert vom Juli 1863, ſchreibt er an die Schriftſtellerin Hortenſe Allart de Méritens (Madame Saman): „Ich habe in meiner Jugend ein Bischen chriſtliche Mythologie getrieben, aber ſie iſt verdunſtet. Sie war für mich, was für Jupiter das Schwanengefieder bei Leda — ein Mittel, um Zutritt bei den Schönen zu erlangen und zärtlichere Augenblicke zu erhaſchen. Die Jugend hat Zeit und macht von jedem Mittel Gebrauch.“ — Mir gefällt die frivole Weiſe nicht, womit er hier einen Zug zu bemänteln ſucht, der ganz einfach aus der Weichheit und Unſelbſtändigkeit ſeines Jugendcharakters, der ihn zum Katholizismus ziehen mußte, entſprang. Dieſe Richtung wurde, bevor ſie verlief, von einem Zeitſtrom, welcher, wie es gewöhnlich geht, eben im Begriffe war, Modeſtrömung zu werden, vertieft. Jenen Zeitpunkt bezeichnet die Wiedergeburt des philoſophiſchen Spiritualismus. Sainte-Beuve war im Jahre 1828 Hörer der Vorleſungen, welche Jouffroy nach ſeiner Entlaſſung auf ſeinem Zimmer hielt, und war außerdem, wie faſt alle jungen Leute der damaligen Zeit, von Couſin beeinflußt. Die Philoſophen der neuen Zeit bekehrten ihn vorläufig vom Senſualismus. Viele der Jüngeren hielten den Romantismus noch, wofür Hugo ihn von Anfang an betrachtet, für die Reaktion gegen die heidniſche Kunſt und die Litteratur der Klaſſiker. Überdies war ein Flügel des romantiſchen Lagers in ſeinem Eifer für die poetiſche Wiedergeburt des Mittelalters eng verbunden mit der jungkatholiſchen Schule, die ſich um Lamennais und Abbé Lacordaire ſcharte und das Blatt „L'Avenir“ gegründet hatte, für welches

auch Sainte-Beuve Artikel lieferte — was Wunder, wenn einige Tropfen aus dem Weihwaſſerkeſſel der Neukatholiken zu den jungen Schriftſtellern hinüberſpritzten und ſomit die neuen Bücher benetzten, welche vom romantiſchen Lager ausgingen? Lacordaire hat ſogar teilweiſe die Schlußpartie von „Volupté," die Schilderung des Kloſterlebens, verfaßt. Die Frömmelei, welche in „Les Consolations" vorherrſcht und u. a. Beyle ärgerte, der übrigens Sainte-Beuve's aufrichtiger Bewunderer war, und der Weihrauchdunſt, welcher die letzte Hälfte von „Volupté" durchdringt, erinnern lebhaft an ähnliche Phänomene bei den deutſchen Romantikern.

Der Roman „Volupté" iſt trotz ſeiner Breite und ſeines ſchleppenden Ganges eine feine, tiefſinnige Seelengeſchichte. Es ſind Bekenntniſſe in Rouſſeaus Manier, aber der Stil iſt in Bild und Farbe reicher, feiner nuanciert und zeichnet ſich durch eine gewiſſe Empfindſamkeit aus, die an jene Art Lyrik erinnert, welche Lamartine etwas ſpäter in „Jocelyn" anwendet, wie denn dieſes Werk, obſchon keuſcher, doch hinſichtlich des Stoffes mit Sainte-Beuve's Roman verwandt iſt. Das Buch iſt eine von tiefen und ſcharfen Reflexionen durchzogene Schilderung des genußſüchtigen Lebens eines Jünglings, in welchem die ſinnlichen und die zärtlichen Triebe der Seele gleichermaßen Friſche und Thatkraft vernichten. Vor allem behandelt dies Buch die weichliche, freundſchaftliche Zuneigung zum anderen Geſchlecht, beſonders zu den jungen Frauen, womit begabte Jünglinge nicht ſelten ſo viele Zeit und ihre beſte Kraft verſchwenden. Als bloße Verſchwendung hat jedoch Sainte-Beuve die Jugendzeit ſo zu verbringen nie in vollem Ernſt betrachtet; richtet er doch ſelbſt einmal gegen einen genialen, aber etwas zu handfeſten und einſeitigen Schriftſteller den Vorwurf, daß er viel zu angeſtrengt und zu einſam gearbeitet und ſich dadurch geſchadet habe, indem er allzuſelten jene Geſellſchaft aufgeſucht, „welche unter allen die beſte iſt, wo man am meiſten und ſtets auf die angenehmſte Weiſe von der Welt ſeine Zeit verliert: die Geſellſchaft von Frauen."

Der Held des Buches, Amaury, ist zwischen drei Frauen gestellt; er liebt die eine, welche mit seinem Herrn und Führer vermählt ist, heißer als er wagt, ihr merken zu lassen; er giebt die zweite, seine Jugendbraut, um jener anderen willen auf, und zugleich läßt er sich mit der dritten, die er abwechselnd begehrt und wieder durch Kälte und Gleichgültigkeit kränkt, in eine Liebesintrigue ein, welche ihn weder befriedigt, noch vor wilden Ausschweifungen mit unwürdigen Weibern schützt. Wißbegierig, ehrgeizig, von eisernem Fleiß beseelt, wie er ist, greifen so viele starke Anreizungen seine Geisteskraft an. Zuletzt sieht er keine andere Rettung, als sich der strengen Disziplin der katholischen Kirche zu unterwerfen. Von diesem Standpunkte aus überblickt Amaury sein Jugendleben und stellt es dem Leser dar. Die Erzählung giebt sich also gewissermaßen als die Beichte eines katholischen Geistlichen und hat dadurch an einzelnen Stellen eine ganz unleidliche Salbung erhalten. Die Ausbrüche von Reue, die moralischen und religiösen Ermahnungen, die Gebete und Predigtmotive, welche den Gang der Handlung unterbrechen, sind die wenigst anziehenden Partieen des Buches. Doch der Kern des Romans hält den Leser schadlos: da ist der klare Blick für die Entwickelungs- und Krankheitsgeschichte der Seele, der auf eingehendem Selbststudium beruht und den künftigen Kritiker anzeigt; da ist ferner das Verständnis für Frauennaturen, das den weiblichen Zug in Sainte-Beuve's eigenem Naturell verrät und die einzig dastehende Fähigkeit ankündigt, mit welcher er bald als Kritiker die Tiefen der Frauenseele ergründen und auslegen sollte. Hierin liegen die Vorzüge des Buches.

Ich führe einige Proben an von der scharfen Beobachtung und dem Reichtum schlagender Reflexionen, die es enthält: „Wie ist die Jugend undankbar von Natur! Mit verächtlicher Miene wirft sie Alles weit von sich, was sie nicht selbst sich erworben. Nur die Bande sind ihr wert, welche sie selbst geknüpft; sie will Freunde für sich allein haben, Wesen, die sie selbst erwählt, denn

ſie glaubt in ihrer Seele Schätze zu haben, um ſich Herzen kaufen, und Ströme der Zärtlichkeit, um dieſelben befruchten zu können. Da ſieht man, wie ſie ſich für das Leben Freunden ergiebt, welche ſie geſtern noch nicht gekannt, und jungen Mädchen, die ſie kaum geſehen, ewige Liebe und Treue zuſchwört." — „Wie ſind die menſchlichen Freundſchaftsverbindungen doch ſo nichtig! Wie ſchließt eine die andere aus! Wie ſie aufeinander folgen und ſich überſtürzen gleich Wogen! O Jammer! Dies Haus, in das Du abends und morgens gehſt, das Dir wie Deine Heimſtatt, ja beſſer als dieſe erſcheint, und um deſſentwillen Du jede frühere Freundlichkeit geringſchätzeſt — ſei gewiß, daß dieſes Haus eines Tages Unrecht haben wird; Du wirſt es meiden wie einen unheimlichen Ort, und wenn Dein Weg Dich zufällig einmal in die Nähe führt, wirſt Du einen großen Umweg machen, um es nicht zu ſehen. Je begabter Du biſt, deſto beſtimmter trifft dies ein." —

Hier ein Satz, den jede aufrichtige Natur, welche ſchon die ſchmerzliche Notwendigkeit fühlte, etwas verſchweigen zu müſſen, verſtehen und in ſeiner treffenden Kürze bewundern wird: „Indem ich meine wirkliche Empfindung ausdrückte, gab ich mir den Anſchein, das auszudrücken, was ich nicht fühlte, um, während ich ſie täuſchte, ehrlich gegen mich ſelbſt zu ſein." — Hier eine kurze, wehmütige Lebensbetrachtung: „Ein Truppencorps zieht langſam auf der Straße dahin; die feindlichen Schützen, welche zu beiden Seiten verſteckt liegen, richten ein fürchterliches Blutbad unter ihm an, und es kommt zum Kampfe. Wenn alsdann der Chef der Truppe mit dem einen oder dem andern glücklich durchgekommenen Bataillon und mit zerfetzter Fahne noch vor Abend in die nächſte Stadt einrückt, ſo nennt man das einen Triumph. Wenn ein oder der andere Teil von unſern Plänen, unſerm Ehrgeiz, unſerer Liebe weniger ſtark gelitten hat als der Reſt, ſo ſprechen wir von Ruhm oder Glück." — Hier endlich ein feines kleines Bild von der eiferſüchtigen Liebe:

„In jenen Augenblicken, da ſie auf Eroberungen ausgeht und durch jeden Widerſtand, ja ſelbſt durch jedes zärtliche Gefühl für Andere gereizt oder erbittert wird, möchte ich ſie mit jenen aſiatiſchen Deſpoten vergleichen, welche, um ſich den Weg zum Thron zu bahnen, alle Näherſtehenden und Angehörigen, ſelbſt ihre eigenen Brüder erwürgen.“

Mit „Les Pensées d'Août“ beſchloß Sainte-Beuve ſeine dichteriſche Laufbahn. Dies Buch iſt unter ſeinen Gedichtſammlungen das einzige, welches gar kein Glück gemacht hat und offenbar iſt es auch das kälteſte; doch will es mir ſcheinen, obſchon ich mit meiner Meinung allein ſtehe, als ob die Originalität des Dichters erſt hier voll zum Durchbruch gekommen. Es findet ſich hier ein in der Lyrik der romantiſchen Schule einzig daſtehender Realismus; kein früherer Dichter hatte ſich erkühnt, ſo viel von den Redewendungen des täglichen Lebens und von deſſen objektiver Welt in die Lyrik aufzunehmen. Im Norden, wo man ſelbſt heutzutage noch nicht recht den Mut hat, einem Omnibus oder einer Eiſenbahn in einem lyriſchen Gedicht Platz einzuräumen, müſſen Poeſieen wie dieſe faſt als Zukunftslyrik betrachtet werden.

Hier, wie in den Gedichten Joſephe Delormes, iſt etwas vom Stil und der Auffaſſung der engliſchen Seeſchule auf franzöſiſchen Boden verpflanzt. Hier wie dort eine nüchterne, einfache Beobachtung der Wirklichkeit; hier wie dort ſtützt die Darſtellung ſich auf die Überzeugung, daß zwiſchen Proſa und gebundener Rede kein weſentlicher Unterſchied zu beobachten ſei. Aber während ſich bei jenen engliſchen Poeſieen ein befremdender Mangel an intellektueller Pointe fühlbar macht, tritt hier eine echt franzöſiſche dramatiſche Spannung hervor. Es iſt ein kleines Drama, das ſich innerhalb des Umriſſes einer kurzen lyriſchen Erzählung abſpielt.

Ich hebe das Gedicht hervor: „A Madame la Comtesse de T.“ Die Gräfin, der es zugeeignet iſt, erzählt. Sie macht eine Rheinfahrt von Köln nach Mainz. Um die Ausſicht beſſer zu genießen,

iſt ſie in ihren Wagen geſtiegen, der auf dem zweiten Platz des Dampfſchiffes untergebracht iſt; ſo ſitzt ſie nun unter den Paſſagieren dieſer Klaſſe: unter Dienſtboten, Arbeitern mit ihren Frauen, armen Reiſenden. Da ruft eines ihrer Kinder: „Mama! Graf Paul iſt unter den Paſſagieren.“ Sie wendet ſich um und ſieht zwar nicht dieſen Bekannten, dafür aber einen Mann mit feinen Zügen und weißen Händen, deſſen grober, alter Arbeiteranzug ihr eine Verkleidung zu ſein ſcheint. Er iſt der unzertrennliche Genoſſe einer einfachen Londoner Arbeiterfamilie: der Mann iſt ein ungehobelter Menſch, ununterbrochen mit Eſſen beſchäftigt, wenn er nicht ſeine Pfeife ſchmaucht, die Frau auf den erſten Blick unſcheinbar; ſie haben eine Tochter von ungefähr vierzehn Jahren bei ſich, ein niedliches Kind. Die Gräfin meint zuerſt, der junge Mann, in welchem ſie einen politiſchen Flüchtling, einen Polen, vermutet — es ſpielt im Jahre 1831 — fühle ſich von dem jungen Mädchen angezogen; da bemerkt ſie, daß es die Mutter iſt, deren Blick unverwandt an ihm hängt. Und dieſe Frau iſt nicht mehr jung, obſchon ſie vor wenigen Jahren noch hübſch geweſen ſein mag; ihre Haltung iſt trotz des abgetragenen Kleides elegant und ſie hat prachtvolles Haar. Mit einer Sorgfalt, die nicht Liebe iſt, ſondern nur zärtliche Achtſamkeit auf die, deren Herzen man teuer, hält der junge Mann den Schirm über ſie und hüllt ſie, weil es zu regnen anfängt, in ihren Mantel; für ihre kleine Knaben kauft er teure Trauben. Der Gräfin kommt der Gedanke, daß er in der fremden Stadt, wo er Sicherheit geſucht, an dieſer armen Vorſtadts-Familie Freunde gefunden habe. Aber er will, gleich ihr ſelbſt, in Mainz landen, während die Anderen mit dem Schiffe weiterreiſen.

„Er ſchickte ſich an das Schiff zu verlaſſen. Ich ſah nun den Jammer. Er küßte die zwei kleinen Knaben, umarmte den Mann, reichte der Tochter die Hand (und das Kind lächelte boshaft, neugierig wie eine kleine Eva); er drückte der Frau beide Hände, indem er ihrem Blick auswich.“ Da ertönt das letzte Glockenſignal. Er eilt über

die Brücke und ſteht am Ufer. Alle grüßen und winken ihm nach; die Kinder, für welche Alles ein Spiel iſt, rufen mit einer Art von Freude Lebewohl.

„Aber die Frau, o die Frau! Unbeweglich blieb ſie ſtehen mit erhobenem Arm, ein rot und blaues Taſchentuch in der Hand. Sie ließ es nicht flattern; ſie ſchien leblos, und wohl hätte ſie verdient, daß der Himmel ſich ihrer erbarmte und ſie verſteinte . . . Ich dachte: Arme Seele! Du Witwe einer wahnſinnigen Liebe, wie ſoll dies werden bis zum Abend, und morgen, und immer! Dieſer plumpe, rohe Mann, dieſe tiefe Armut, dieſe Tochter, welche Alles weiß und keineswegs mit nachſichtigen Blicken auf der Reiſe Alles ausgeſpäht — welch' ein Schickſal!“ Am nächſten Tage, ſchließt die Gräfin, da der junge Mann mein Reiſegefährte war, richtete ich die Worte an ihn: „Sie ſind heute ſehr einſam.“ — „Ja,“ antwortete er kalt, „direkt von London aus bin ich nun ſeit ſechs Wochen mit dieſen braven Leuten gereiſt.“ — Die ariſtokratiſche Überlegenheit des Tones ſtand in Widerſtreit mit den wohlwollenden Worten. „Und ſehen Sie dieſelben bald wieder?“ — „Niemals,“ antwortete er mit einem eigentümlichen Lächeln; „ich werde ihnen ſicher nimmermehr begegnen; ich reiſe nach der Schweiz und von dort aus noch weiter.“ — —

Ich mache noch aufmerkſam auf die kleine, geniale Kompoſition „Herr Jean, der Schullehrer“. Es iſt eine Erzählung in metriſcher Form von einem armen, vater- und mutterloſen Dorfſchulmeiſter, der in einer Findelanſtalt erzogen wurde und eines Tages erfährt, wer ſein Vater iſt: kein Geringerer als der berühmte Jean Jacques Rouſſeau, welcher bekanntlich alle ſeine Kinder, die ihm ſeine Thereſe geboren, ausſetzen ließ. Bisher hatte der Schullehrer noch Nichts von Rouſſeau geleſen. Nun beginnt er damit und lieſt mit großer Begeiſterung Emile, Héloiſe und all' die anderen Werke. Er fühlt tiefer als irgend ein Anderer ſowohl die geniale Wärme, als auch den geringen Grad von Ge-

wiſſenhaftigkeit, welche die Bücher enthalten. Zuletzt kann er der Luſt nicht widerſtehen, ſeine Eltern kennen zu lernen. Er reiſt nach Paris, findet das Haus und ſteigt die Treppe empor. Zu oberſt, wo eine Thür halb offen ſteht, hört er das Schelten einer gellenden Frauenſtimme; hier iſt ſein Ziel. Er tritt ein und verſucht eine paſſende Einleitung für ſein Anliegen zu finden. Der alte Mann ſitzt, den Rücken gegen ihn gekehrt, über ſeinen Schreibtiſch gebeugt; er hört ihn an, ohne ſich umzudrehen. Der Sohn bringt ſtammelnd ſein Anliegen vor, aber noch eh' er den Grund ſeines Kommens erklärt hat, trifft ihn ein lauernder Blick, der ihn als Lauſcher und Späher beargwöhnt und ihn verjagt. Zum zweiten Male fühlt er ſich verſtoßen von ſeinem Vater — von dem Vater, welchen er ſich von Gott auf den Knieen erbitten wollte, und zu dem er ſich mit Stolz vor aller Welt bekannt haben würde; zum zweiten Mal von ſeiner Mutter, jener Frau mit dem rohen Äußern und dem harten Blick. Und er eilt fort, wieder aufs Land, um als demütiger Schullehrer einige von den Wahrheiten zu verwirklichen, die ſich in den Schriften ſeines Vaters vorfinden und durch ſeines Vaters Leben verleugnet werden. Indem er als Lehrer die Kinder erzieht, treibt der wahre Kern in Rouſſeaus „Emile“ in dem wirklichen Leben Keime.

„Les Pensées d'Août“ erſchienen 1837. Von da ab iſt Sainte-Beuve ausſchließlich Kritiker.

XXX.

Es war Sainte-Beuve's eigentlicher und größerer Beruf, der ihn der Dichtkunst abtrünnig machte. Aber er führte ihn nicht hinweg von der Poesie. Diese wurde vielmehr von nun an die unterirdische Quelle, welche seine kritischen Untersuchungen, selbst deren trockenste und ernsteste Gebiete, befruchtete und ihnen Frische und üppiges Leben verlieh.

Indes ist es interessant zu beobachten, welche Zickzackwege der erste große moderne Kritiker einschlug, bis er langsam die persönliche Reife für seinen Beruf erlangte. Als bei der Julirevolution das romantische Cénacle sich auflöste, war Sainte-Beuve so ausgesöhnt mit den herrschenden Männern der Restauration, daß er nahe daran war, von Polignac zum Gesandtschaftssekretär ernannt zu werden, um als solcher den Dichter Lamartine nach Griechenland zu begleiten. Er hätte nichts dawider gehabt, eine für einen jungen Poeten so wünschenswerte Stelle von den Machthabern anzunehmen. Er hegte deshalb unwillkürlich einige Bitterkeit gegen das neue Regiment, unter welchem fast alle seine litterarischen Freunde politisch avancierten. Ein gewisser volkstümlicher und demokratischer Grundzug war immer in ihm (wie er z. B. das „von" vor seinem Namen abwarf, obschon er es von seinem Vater geerbt); so fühlte er sich jetzt zur Opposition gegen die Regierung gezogen und gelangte bald dazu, ein Helfer und gewissermaßen ein Dolmetscher für den naivbegeisterten und stilistisch völlig unbegabten Sozialphilosophen Pierre Leroux zu werden. Ebenso blieb er Mitarbeiter des Blattes „Le Globe" auch dann noch, als es aus

den Händen der Doktrinären in die der Saint-Simoniſten über-ging und als deren Organ das Motto trug: „À chacun selon sa vocation, à chaque vocation selon ses oeuvres“. Er war (wie Heinrich Heine) begeiſtert für Père Enfantin, und in einem Artikel von 1831 ſtellte er Saint-Simons religiöſe Schriften hoch über Leſſings „Erziehung des Menſchengeſchlechts“.

Kaum hatte er nach Auflöſung der Saint-Simoniſtiſchen „Familie“ im Jahre 1832 ſich von den Schülern Saint-Simons getrennt, als er ſich Armand Carrel, dem litterariſchen Häuptling des republikaniſchen Frankreich, näherte. Obgleich er in dem Artikel, welchen er 1852 über Carrel ſchrieb, ſein näheres Ver-hältnis zu dieſem verſchleiert hat, iſt es gewiß, daß er drei volle Jahre für den „National“ ſchrieb, und zwar ſowohl über Politik wie über Litteratur.

Wie früher mit den Romantikern, Royaliſten, Saint-Simoniſten, kam er nun mit den Republikanern in Fühlung, und lernte auch dieſe näher kennen. Zur ſelben Zeit führte ſein Freund Ampère ihn in L'Abbaye des Bois ein, wo die bejahrte Madame Récamier thronte und wo man Chateaubriand wie einem Abgott huldigte. Als es in Folge eines Artikels über Ballanche, worin Sainte-Beuve legitimiſtiſche Sympathieen zu verraten ſchien, zwiſchen Carrel und ihm zum Bruche kam, näherte er ſich mehr Lamennais, der ihn übrigens zuerſt aufgeſucht hatte. Bald wurde er deſſen Vertrauter und Ratgeber. Was ihn an Lamennais intereſſierte, war teils die demokratiſche Flamme in der Seele des großen Geiſtlichen, teils deſſen Grundidee: es ſei, damit der unaufhaltſam anſchwellende Strom der Demokratie ſeine Ufer nicht überflute, nötig, über das ſo mächtige und innerhalb einer gewiſſen Begrenzung ſo wahre demo-kratiſche Prinzip als Damm ein anderes, noch mächtigeres aufzu-richten — das religiöſe, welches mit Nachdruck zu den Völkern und mit gleich großer Überlegenheit zu den Königen ſprechen könne. Ja Sainte-Beuve war für Lamennais in deſſen erſter Periode ſo

ſehr eingenommen, daß er ſogar in einem ſeiner Artikel einen bedingten Vorwurf gegen ihn wegen des entſchiedenen Abfalles von Rom richtete. Er meinte: wer erſt vor kurzem dafür gekämpft, die Geiſter unter die Zucht der herrſchenden Kirche zu beugen, habe nicht das Recht, nun als antipäpſtiſcher Demagoge aufzutreten.

Die drei Jahre von 1834—37 waren die ſchmerzlichſt bewegten in Sainte-Beuve's Leben. Sein Verhältnis zu Madame Hugo löſte ſich im letzten dieſer Jahre durch eine plötzliche Kriſe; ſie zerriß zugleich das Band, welches ihn an die romantiſche Schule knüpfte, und machte ſeinen religiöſen Velleitäten ein Ende. Er verließ Paris und wandte ſich nach Lauſanne, wo er in den Jahren 1837—38 die Vorleſungen begann, aus denen ſein großes Werk „Port-Royal" entſtand. Der Plan dazu war ſchon früher von ihm entworfen, der Anfang ſchon früher geſchrieben; daß die Vorträge für ein wenn auch proteſtantiſches, ſo doch gläubiges Auditorium gehalten wurden, beſtimmte bis zu einem gewiſſen Grade ihren Ton. In Lauſanne kam Sainte-Beuve mit dem ausgezeichneten reformierten ſchweizeriſchen Geiſtlichen Vinet in Berührung, einem von den Wenigen, denen er bis zu ſeinem Tode Ehrfurcht bewahrte. Dieſer Mann, von ſtrenger, aufrichtiger Religioſität und zugleich ein äußerſt feiner, ſcharfer Kritiker der franzöſiſchen Litteratur, intereſſierte Sainte-Beuve in gleich hohem Grade als Charakter wie als Geiſt. Vinets Definition des Chriſtenthums als Inbrunſt machte Eindruck auf Sainte-Beuves regen theologiſchen Sinn; und Vinet hielt ſich, wenn der berühmte franzöſiſche Schriftſteller als aufmerkſamer Zuhörer neben ihm ging, überzeugt, ihn zu ſeinem Glauben bekehrt zu haben. Nichtsdeſtoweniger reiſte Sainte-Beuve als Ungläubiger von Lauſanne nach Italien und von da zurück nach Paris, wo er ſeine Thätigkeit als Kritiker in größerem Stile als je zuvor wieder aufnahm, zunächſt mit dem Unterſchied, daß er, der als Kampfkritiker begonnen, nun als erklärender und belehrender Schriftſteller auftrat.

Er genoß hohes Anſehen als Recenſent der „Revue des deux mondes“, erlangte großen Einfluß und war als Weltmann in den ariſtokratiſchen Salons geſucht und gern geſehen. Dabei galt er für einen trotz ſeiner Unabhängigkeit ruhigen und würdigen Schriftſteller. In der Politik gehörte er zum Centrum nächſt der Rechten. Eine Dame, zu welcher er bald in das zärtlichſte Freundſchaftsverhältnis trat, ſicherte ſeine Stellung in der vornehmen Welt. Es war Madame d'Arbouville, die Verfaſſerin mehrerer hübſchen, melancholiſchen Novellen, Witwe eines Generals und Nichte des Premierminiſters Graf Molé. Sainte-Beuve verbrachte während des Winters ſeine freie Zeit in ihrem Haus und in den Salons ihrer Bekannten; im Sommer war er bei ihren Verwandten auf dem Lande zu Gaſt. Er wurde Graf Molés Freund und litterariſcher Ratgeber. Wenn die Gelegenheit dazu ſich bot, nahm er auch für dieſen feingebildeten Edelmann aus der klaſſiſchen Schule Partei gegen ſeine eigenen alten Bundesgenoſſen, die Romantiker, ſofern dieſe es an Geſchmack und Takt mangeln ließen.[1] Er wurde ſchon 1844, ohne vorher auch nur einmal abgelehnt worden zu ſein, als Mitglied in die franzöſiſche Akademie aufgenommen, protegiert, wie er von all' den monarchiſchen und klaſſiſchen Salons war. (Man kann anläßlich dieſes Umſtandes einen bittern Angriff gegen ihn in den Briefen von Madame de Girardin, Sainte-Beuve's geiſtreicher Feindin, leſen.)[2] Das Pikante bei der Eintritts-Ceremonie des Ex-Romantikers war, daß es Victor Hugo, der erſt nach dreimaliger Abweiſung in die Akademie aufgenommen worden war, zufiel, die Begrüßungsrede zu halten.

Dieſer neue Kreis vermochte übrigens Sainte-Beuve ebenſo wenig feſtzuhalten, wie die früheren es gekonnt. Die Revolution

[1] Man ſehe Sainte-Beuve's Artikel über de Vigny's Aufnahme in die Akademie, außerdem den von ihm ſelbſt mitgeteilten Brief einer Dame [Madame Hugo] an ihn über dieſe Aufnahme.

[2] Lettres parisiennes. IV. p. 179.

von 1848 zersplitterte diese Gesellschaft, und als die siegenden Republikaner ihn tödlich kränkten, indem sie eine ganz alberne Anklage gegen ihn erhoben, fühlte er sich mehr als jemals isoliert.[1] Zum zweiten Mal verließ er Frankreich für längere Zeit. Er hielt in Lüttich die Vorträge, denen sein Buch „Chateaubriand et son groupe littéraire“ die Entstehung verdankt — Vorträge, deren Inhalt und Ton der monarchischen Partei sehr nahe gehen mußte und die eine große Ernüchterung verrieten.

Madame d'Arbouville starb 1850. Hiermit war das persönliche Band, welches ihn mit den alten Parteien zusammenhielt, zerrissen. Der demokratische und sozialistische Instinkt, welcher ihn zu den Saint-Simonisten und zu Carrel hingezogen hatte, trieb ihn dem zweiten Kaiserreich zu. So wenig wie irgend ein anderer der Männer von 1830 (den eine kurze Zeit berühmten, ehrenhaften, im übrigen aber gering begabten Dichter Auguste Barbier ausgenommen) war Sainte-Beuve davon frei, den allgemeinen Napoleonkultus zu teilen; er betrachtete das Kaisertum als einen vom Volk getragenen, gegen die Herrschaft der Bourgeosie gerichteten Imperialismus, und in dem bekannten, viel angegriffenen Artikel „Les regrets“ erklärte er nicht nur seinen Anschluß an Napoleon III., sondern sprach sich sogar über die Orleanisten und Legitimisten in einer Weise aus, deren Hohn eine naive Vergeßlichkeit von seiner Seite bekundete. Er schrieb zuerst für „Le Constitutionnel“, dann eine Zeitlang für den „Moniteur officiel“, dann wieder für „Le Constitutionnel“, endlich in seinem letzten Lebensjahre für das Oppositionsblatt „Le Temps“. Augenscheinlich meinte er es vollständig aufrichtig; er ließ sich eben, wie immer, auch hier unwillkürlich beeinflussen, um später mit desto klarerem Blick eine um so ein-

[1] Man klagte ihn an, er habe sich aus dem geheimen Fond der Julimonarchie bestechen lassen, mit einer Summe von — 100 Francs. Es ergab sich, daß dies Geld für die Reparatur eines Ofens in der Mazarin-Bibliothek verwandt worden, deren Konservator Sainte-Beuve war.

ſichtsvollere Kritik zu üben. Perſönlich kam er mit dem Kaiſer nur flüchtig in Berührung. Er ſchloß ſich an „die Linke des Kaiſerreiches“, wurde von der Prinzeſſin Mathilde und dem Prinzen Napoleon wie ein Freund behandelt und ausgezeichnet und benützte ſeine freundſchaftlichen Beziehung zur Prinzeſſin in ſchönſter Weiſe, nämlich zur Ausübung einer ſtillen, großartigen Wohlthätigkeit.

Erſt in dieſer letzten Periode ſeines Lebens gelangte ſein volles Talent zur Entfaltung. Ein nicht kritiſcher Dichter hat in der Regel Ausſicht, mit den Jahren nachzulaſſen, während ein Kritiker Ausſicht hat, ſich im Alter zu vervollkommnen. Und Sainte-Beuve entwickelte ſich von Jahr zu Jahr immer reicher bis zu ſeinem Tode. Seine Wahrheitsliebe, von Anfang an ebenſo lebendig wie ſein Arbeitstrieb, früher häufig durch äußere Rückſichten gehemmt, trat nun immer offener hervor, während ſeine Arbeitskraft ſich ungeſchwächt erhielt. Er hat ungefähr fünfzig Bände geſchrieben, und es findet ſich nicht eine nachläſſige Zeile, kaum eine Ungenauigkeit in denſelben. Aber erſt in dieſer letzten Periode gewann Sainte-Beuve den vollen Mut, die freimütige Sprache zu führen, deren er bedurfte, um ſeinen wirklichen Anſichten auf religiöſem und philoſophiſchem Gebiete Ausdruck zu geben. Alles, was er zurückgedrängt hatte, ſeit er in ſeiner Jugend die Philoſophen des 18. Jahrhunderts ſtudierte, gelangte nun zu Tage. Sein geringes Verſtändnis für Balzacs weit gröberes und Beyle's ſo viel abſonderlicheres Weſen kann den Mut und die Entſchiedenheit nicht in Vergeſſenheit bringen, womit er nun in der Litteratur als der Sprecher und Führer des heranwachſenden Geſchlechtes daſtand. Es darf auch nicht vergeſſen werden, daß er es abſchlug, einen Artikel über Napoleons „Vie de César“ zu ſchreiben. Und mit nicht geringerer Entſchiedenheit trat er im Senat, ganz allein, als der überlegene und rückſichtsloſe Gegner des Klerikalismus auf. Im März 1867 verteidigte er Renan und deſſen „Leben Jeſu“. Im Juni desſelben Jahres, als man auf Grund einer Klage der

Kleinstadt-Matadore in Sainte-Etienne die gesamte Litteratur, welche der Geistlichkeit nicht genehm war (Voltaire, Rabelais u. A. m. mit inbegriffen), aus den Volksbibliotheken verbannen wollte, war Sainte-Beuve ganz allein in dem servilen und klerikalen Senat der Wortführer der freien Forschung, welcher die Ehre der französischen Litteratur begeistert wahrte. Die Studenten, welche ihn im Jahre 1855 wegen seines Anschlusses ans Kaiserreich ausgezischt, huldigten ihm bei dieser Gelegenheit durch eine Deputation und brachten ihm ein Lebehoch. Anläßlich einer kleinen Mittagsgesellschaft, die er im Jahre 1868 zufällig am Karfreitag gab, sprengte die klerikale Presse lügenhafte Gerüchte aus, welche ihn als geradezu antichristlich gesinnt, als einen neu erstandenen Voltaire bezeichneten; und als er im Mai 1868 seine letzten Kräfte zusammenraffte und mit schwacher Stimme, aber mit unerhörter Kühnheit im Senat die Preßfreiheit verteidigte und den Gesetzesvorschlag betreffs der katholischen Universitäten angriff — da war der Name Sainte-Beuve zur Fahne geworden: das Symbol des freien Gedankens. Im Januar 1869 brach er gänzlich mit dem Kaisertum. Am 13. Oktober 1869 hauchte er nach vierjähriger Krankheit und langen qualvollen Leiden, die er mit stoischer Standhaftigkeit ertrug, seinen letzten Seufzer aus.

Sainte-Beuve hat, wie man sieht, bei seiner ungewöhnlich empfänglichen Natur eine ganze Reihe religiöser, litterarischer und politischer Modifikationen durchlaufen. Es war die Schule, welche er notwendiger Weise absolvieren mußte, um der Stifter der modernen Kritik zu werden. Aber was man ihm zugestehen muß, auch bei all' seinem Meinungswechsel, das ist die Ehrlichkeit. Persönliche Gründe konnten bei wichtigen Fragen nur geringe Macht über den Mann haben, dessen persönliches Wesen so wahr ist wie das, welches aus seinen Schriften leuchtet. Denn, wie Franklin sagt, Wahrheit und Ehrlichkeit sind wie Feuer und Flamme. Sie haben einen gewissen natürlichen Glanz, der sich nicht mit Farbe und Pinsel wiedergeben läßt.

XXXI.

Das größte zuſammenhängende Werk, welches Sainte-Beuve geſchrieben, iſt „Port-Royal“ (1840—59). Es ſteht in ſeiner Art einzig da. Bei der Unluſt Sainte-Beuve's ſich auf den großen Heerſtraßen der Forſchung zu bewegen, und bei ſeinem ſchon frühzeitig hervortretenden romantiſchen Hang zu religiöſer Schwärmerei, wählte er ſich die Geſchichte des Janſenismus in Frankreich zu ſeinem Hauptthema. Der Janſenismus war eine begeiſterte, regſame und feurige Form der Religioſität; obſchon auf dem Grund des Katholizismus fußend, hatte er doch eine perſönliche, das heißt ketzeriſche Leidenſchaft für Wahrheit. Während ſeine Freimütigkeit die Vernunft anzieht, wirkt er zugleich auf das Mitgefühl durch den Heldenmut, womit er der Verfolgung und dem Zwang trotzte. Der Janſenismus und deſſen Geſchichte, die in „Port-Royal“ dargeſtellt wird, erreichen beide ihren Höhepunkt in Pascal, deſſen magere, kränkliche Erſcheinung denſelben repräſentiert gegenüber dem vollblütigen, geſünderen, begeiſterten Deutſchen, der im Nachbarlande mehr als ein Jahrhundert früher und mit glücklicherem Erfolg einen ähnlichen Kampf gegen Rom geführt.

Sainte-Beuve beſaß alle Vorbedingungen, die Geſchichte des Janſenismus zu ſchreiben. Er war kein Gläubiger, aber er war es geweſen, oder hatte doch gemeint, es zu ſein. Eine Anſchauung, in welcher wir ſelbſt befangen ſind, vermögen wir ſelten zu überblicken; eine ſolche, welche uns immer ganz fremd war, können wir nicht begreifen; am beſten verſteht man diejenige An-

etwas vorhanden ist, was man Stil nennen könnte. Die Sätze folgen, nicht gruppiert, unrhythmisch auf einander, nonchalant, wie die Zuaven marschieren. Nie ein pathetischer Satz, selten ein Ausruf, nur hie und da eine Apostrophe „o Dichter!" oder dergleichen. Die Rede fließt wie von einem Lufthauch sanft gekräuseltes Wasser. Aber der aufmerksame Leser wird entzückt von dem edeln Atticismus dieser Sprache. Der Ton ist nicht entschieden, sondern ruhig und leise skeptisch. Ich führe ein beliebig herausgegriffenes Beispiel an:

„Was also ist das Vorherrschende bei ihm, ist es die feste Grundlage, oder ist es die wogende? Du glaubst, es sei die wogende. Aber ist nicht unter dieser noch ein festeres Fundament? Du glaubst, es sei die feste. Aber ist unter dieser nicht noch ein wogender Grund?"

Bei wie vielen Persönlichkeiten sollte der Psychologe nicht so fragen, aber wie wenige verstehen, die Frage so sicher und fein zu stellen. Was man das Bizarre in seinem Stil genannt, ist nur das oft Überraschende, wie er das Bild anwendet, denn dieses selbst ist immer schlagend richtig. So schilderte er einmal einen berühmten, aber strengen Bußprediger aus dem 16. Jahrhundert und dessen wenig blumenreiche Art mit dem Zusatz, daß die Zeitgenossen ihn wegen seiner trockenen Strenge mit einem Dornbusch verglichen. Etwas später erzählt er von demselben Mann einen Zug edler und mächtiger Entrüstung und fügt alsdann bei: „Man hat ihn einen Dornbusch genannt und einen Busch ohne Blüten; man kann hinzufügen, daß er mitunter ein brennender Dornbusch war." Will man hören, wie dieser biegsame Stil sich zu Spott und Satire formt? Sainte-Beuve schildert die Sprache, welche Nisard — eine Zeitlang sein Rivale in der Litteratur — gebraucht, und schaltet zwischen manches bittersüße Lob diesen kleinen Zug ein: „Ein Akademiker hat ihn kraftvoll gefunden; mehrere Gelehrten finden ihn graziös." Von Cousin sagt er: „Es ist ein Hase mit einem Adlerblick." Will man ein Beispiel von der Fähigkeit dieses

Stils zu charakterisieren, so lese man diesen Satz über Musset: „Das, wodurch er wirkt, sind nicht die Farbenschichten; er vergoldet ab und zu die Wirklichkeit, die er schildert, wie die Morgensonne das Stäubchen — und wie in einer göttlichen Transfiguration verwandelt sich ihr Bild vor unsern Augen.“ — Will man endlich eine Probe, wie dieser einfache, gleichmäßige Stil die Sprache der Entrüstung annimmt, so lese man folgendes Stück, das gleichzeitig den Mann schildert. Es ist hier die Rede von einem Werk, dem die Akademie in einer Plenarsitzung den Preis, welchen die ausgewählte Kommission von Kennern ihm zuerkannt, dennoch verweigert hatte, weil die Grundanschauung des Werkes im Streite stand mit der offiziellen eklektischen Staatsphilosophie. Saint-Beuve sagt hierüber: „Ja, es existiert wirklich eine sehr wenig zahlreiche Klasse von stillen, gemäßigten Philosophen, die von sehr wenigem leben, nicht intriguieren, einzig bestrebt gewissenhaft die Wahrheit zu suchen, indem sie ihren Geist kultivieren und sich von jeder anderen Leidenschaft fern halten; die, achtsam auf die allgemeinen Gesetze der Welt, sich damit beschäftigen, auf jeden Teil der Natur, in welchem die Weltseele und der Weltgedanke sich ihnen offenbart, zu lauschen und ihn zu erforschen; Männer, welche Stoiker in ihrem Herzen sind; welche sich bemühen, das Gute zu thun und so gut und bestimmt zu denken, wie sie es vermögen, ohne die anziehende Aussicht auf eine individuelle Belohnung in der Zukunft, zufrieden damit, sich in Übereinstimmung mit sich selbst und mit der allgemeinen Harmonie der Welt zu wissen. — Ist es passend, frage ich, diese Männer mit einem gehässigen Namen zu brandmarken, sie auf Grund dessen zu entfernen oder wenigstens sie mit Duldung zu demütigen, wie man überwiesene Verirrte und Schuldige begnadigt? Haben sie bei uns noch nicht ihren Platz und ihr Eckchen in der Sonne erobert, haben sie, o edle Eklektiker, die ich so gern mit ihnen vergleiche, Ihr, deren vollkommene moralische Uneigennützigkeit und unveränderliche Seelenhoheit unter Gottes Auge die

Welt kennt, haben sie nicht das Recht, wenigstens auf gleichem Fuße mit Euch zu stehen, kraft der Reinheit ihrer Lehre, der Rechtschaffenheit ihrer Absichten und der Schuldlosigkeit ihres Lebens? Das wäre der endliche, der würdige Fortschritt des neunzehnten Jahrhunderts, den ich vor meinem Tode noch erreicht sehen möchte!"

Sainte-Beuve's Reform der Kritik war eine vielseitige.

Erstens gab er ihr Grund unter die Füße, nämlich den der Geschichte und der Naturwissenschaft. Die alte, sogenannte philosophische Kritik betrachtete das litterarische Aktenstück wie aus den Wolken gefallen, beurteilte es ohne Rücksicht auf den Verfasser und brachte es in der einen oder der anderen ästhetischen oder historischen Rubrik unter. Sainte-Beuve verfolgte das Werk bis zu seiner Entstehung; hinter dem Papier wußte er den Menschen zu entdecken. Er hat die Mit- und Nachwelt gelehrt, daß man nichts verstehe, keine Schrift und kein Aktenstück aus der Vergangenheit, so lange es nicht gelang, den Seelenzustand, aus dem es hervorging, zu begreifen und von der Persönlichkeit, von welcher es herrührt, sich ein Bild zu machen. Erst solcherweise bekommen die Dokumente Leben; erst dann wird die Geschichte von einem Geiste beseelt; erst so aufgefaßt, wird das Kunstwerk durchsichtig.

Sainte-Beuve's herrschende Eigenschaft war die Wißbegier, und sie trat bei ihm in jener Form auf, welche man wissenschaftliche Neugierde nennen könnte. Sie leitete sein Leben, noch bevor sie sich frei in seiner Kritik äußerte. Anfänglich nimmt man sie nur wenig wahr; denn er begann angesichts seiner Zeitgenossen Chateaubriand, Lamartine, Hugo, de Vigny u. a. m. mit Lobpreisungen, welche er später bedeutend einschränken mußte. Auf diese Weise war seine Laufbahn entgegengesetzt der von Théophile Gautier, der so scharf begann, aber allmählich in eine Nachsicht verfiel, der jegliche Kraft fehlte. Aber Sainte-Beuve's erste unkritische Lobsprüche entstammten gleichwohl seinem kritischen Trieb. Das übertriebene Lob rührte daher, daß er in seiner

Jugend denen, die er kritiſirte, zu nahe ſtand; doch ſelbſt dieſer Umſtand hatte ſeinen Grund in Sainte-Beuve's Wißbegier. Ihn, der den Abſtand zwiſchen den Büchern und dem Leben dunkel ahnte, noch eh er dieſes kannte; der weniger als irgend ein anderer darauf angelegt war, das, wofür der Schriftſteller ſich ausgab, oder das Bild, welches die Menge durch ſeine Schriften von ihm empfangen ſollte, zu reſpektieren; ihn trieb ſeine Forſcherluſt, ſein feiner pſychologiſcher Sinn, ſein Durſt, die Dinge ſelbſt und in der Nähe zu ſehen, endlich ſeine innerſte Neigung: das Offizielle und Gegebene zu umgehen und das Wahre, was verborgen iſt, das Kleine, was Aufſchluß giebt, zu ſuchen. So wurde er eigentlich unbewußt durch kritiſches Mißtrauen getrieben, die perſönliche Bekanntſchaft von allen und jedem zu machen, während er in jugendlicher Unbefangenheit meinte, nur aus Begeiſterung für die Ideen ſich den Perſönlichkeiten zu nähern, denen die Ideen entſprangen.

Hier iſt gewöhnlich ein unendlich ſchwieriges Dilemma für den Kritiker. Nur von den Lebenden weiß er die Wahrheit; nur von den Toten kann er ſie ſagen. Schlimm nimmt es ſich aber jedenfalls aus, wenn ein Todesfall plötzlich den Charakter der Kritik gänzlich verwandelt, wie es ſich z. B. nach Chateaubriands Tod mit Sainte-Beuve's Kritik verhielt. Sein erſter Artikel über Chateaubriand iſt lauter Weihrauch. Man fühlt, unter welchem ſozialen Druck er geſchrieben iſt: wie Pietät und Reſpekt, Sympathie und Verhältniſſe, die Furcht vor dem Zürnen ſchöner Augen, die Unmöglichkeit, eine ſo liebenswürdige Dame wie Madame Récamier durch Tadel ihres Hausgötzen zu kränken — wie alles dies zuſammenwirkte, Sainte-Beuve's erſte Skizze über Chateaubriand zu einem rein bewundernden Referat zu machen. Sein großes Buch und ſeine ſpäteren Artikel über denſelben Schriftſteller ſind dagegen von einer wahren Leidenſchaft des Regierens beſeelt, von dem Trieb, Masken abzureißen. Als Sainte-Beuve indeſſen auf ſeiner Höhe ſtand,

kann man wohl von ihm sagen, daß er die rechte Mitte innehielt. Er pflegt nicht mehr alles zu bewundern und aus edlen Motiven zu erklären, sucht aber auch nicht niedrige Beweggründe auf; er verherrlicht weder die Menschennatur, noch schwärzt er sie an. Er kennt sie; und sein Takt ist durch den Umgang mit den verschiedenartigsten Menschen, durch ununterbrochenes kritisches Studium, durch die französische Feinheit sowohl als durch den Pariser Schliff nach und nach so geschärft, daß er sie immer wiedererkennt. Wo er am höchsten steht, erinnert er durch die Universalität seines Geistes an Goethe. Mitunter ist man in Versuchung, ihn „weise" zu nennen; und es giebt wohl kaum einen andern Kritiker, der Einem dieses Wort nahe legte. Niemals läßt er sich durch die hergebrachten Vorstellungen, welche sich an einen Namen knüpfen, verblenden oder bestimmen, seien sie nun erhaben, rührend oder absprechend — nein, er studiert die Herkunft des Schriftstellers, seinen Gesundheitszustand, seine Vermögensverhältnisse, seinen ursprünglichen Ideenkreis, seine Entwickelungsgeschichte; er schnappt ein Bekenntnis auf, das jenem unwillkürlich entschlüpft ist, beweist, daß es durch andere Aussagen erhärtet wird, daß es die Handlungen des Mannes beleuchtet und erklärt; er schildert ihn in seinen edlen, besten Augenblicken, er überrumpelt ihn im Negligé; kraft seiner merkwürdigen „Fähigkeit, eine Nadel in einem Heuschober zu finden", weiß er auszuspüren, was der Verstorbene in dem verborgensten Winkel seines Herzens bewahrte. Mit der ruhigen Überlegung eines Naturforschers wägt er die Neigung zu Gutem und Bösem gegeneinander ab und bringt folcherweise ein glaubwürdiges Porträt zuwege — oder vielmehr eine Reihe jedes an und für sich glaubwürdiger, aber einander widersprechender Porträts. Denn so groß Sainte-Beuve als Kritiker auch ist, geht er doch einer Hauptschwierigkeit, welche der Kritiker zu überwinden hat, immer aus dem Wege, und dies ist die folgende: Ein gewissenhafter Kritiker hat in der Regel das Werk, welches er erklären und beurteilen will, mehrmals

und auf verſchiedenen Entwickelungsſtufen geleſen; jedesmal wurde er durch etwas Anderes frappiert, und zuletzt ſieht er das Werk von ſo vielen Standpunkten, daß es ihm unmöglich iſt, ohne ſich innerlich Gewalt anzuthun, eine einzige Stimmung und einen Geſichtspunkt feſtzuhalten. Handelt es ſich nicht darum, ein einzelnes Werk zu erklären, ſondern einen Schriftſteller von reicher Produktivität in ſeinen verſchiedenen Entwickelungsſtufen oder gar eine ganze Schule in der Litteratur darzuſtellen, ſo iſt die Schwierigkeit eine noch größere, dieſe Mannigfaltigkeit von Eindrücken, welche man unter ganz verſchiedenen Seelenzuſtänden empfing, in ein Geſammtbild zu konzentrieren. Ein Gebäude, das wir nur ein einziges Mal geſehen, halb ſonnenbeglänzt, halb von einem mächtigen Schlagſchatten bedeckt, bleibt in eben dieſer Beleuchtung deutlich mit ſeinen Umriſſen und mit ſeinem beſtimmten Hintergrund in unſerer Erinnerung ſtehen; ein Gebäude dagegen, das wir zu allen Tageszeiten ſahen, im Zwielicht wie bei Mondenſchein, und von allen Seiten, von den verſchiedenſten Punkten aus, das wir von innen wie von außen kennen; ein Haus, in dem wir wohnten, und deſſen Räume uns anfangs groß erſchienen waren, dann kleiner, in dem Maße wie wir ſelbſt heranwuchſen — von ſolch' einem Gebäude iſt es ſchwer, ein richtiges Bild zu geben. Dieſe Schwierigkeit alſo umgeht Sainte-Beuve, indem er immer neue Schilderungen und Urteile von einem und demſelben Gegegenſtand giebt und es dem Leſer überläßt, ſich ſelbſt ſeine Anſicht zu bilden. Mit Fug und Recht wählte er zum Motto für eine Reihenfolge ſeiner Schriften dieſe Worte Senac de Meilhans: „Nous sommes mobiles et nous jugeons des êtres mobiles.“

Das letzte Glied dieſes Satzes, daß nämlich jedes menſchliche Weſen, das wir beurteilen, ſich in beſtändiger Entwickelung befinde, verſteht Sainte-Beuve wie kein Anderer vor ihm. Jedesmal wechſelt er mit dem Gegenſtand auch den Ton, ja, ſeine Darſtellungsweiſe wird oft eine andere, ſo oft ein und derſelbe Gegenſtand den Charakter verändert; zuletzt vermag ſein geſchmeidiger Geiſt alle einzelnen

Bewegungen der Menschenseele während ihrer Entwickelung nachzuahmen.[1] Seine Darstellungsform wird daher ebenso wandelbar wie sein Sujet. Unaufhörlich mischt er die Biographie mit der Kritik; er schachtelt so viele nüancierte Bedingungen und Parenthesen wie möglich in seine Perioden ein, bringt Sätze an, die einander mildern und abschwächen, wendet mit Vorliebe technische Wörter an, welche eine lange Schleppe von Ideen-Associationen nachziehen, und benützt gern unbestimmte Wendungen, die mehr andeuten, als sie sagen. Denn bewegt er sich auch durch's Dunkel der Biographien mit der Sicherheit eines Tauchers, welcher durch das Wasser hindurch die unterseeische Vegetation erblickt, so liebt Sainte-Beuve doch aus manchen Gründen eine gewisse Unbestimmtheit in seiner Ausdrucksweise über das Gegebene; wo er von noch Lebenden spricht, darf er ihr Privatleben ja nur andeutungsweise berühren, und die Verstorbenen haben in der Regel Nachkommen oder Verwandte, welche gegen die Wahrheit auf ihrer Hut sind, soweit es deren Leben betrifft. So begnügt er sich gern damit, merken zu lassen, daß er zwar alles Mögliche wisse, aber nicht für gut finde, dabei zu verweilen.

Mit den Jahren wurde Sainte-Beuve kühner und mehr physiologisch in seiner Psychologie. Man höre ihn selbst, wie er seine Methode verteidigt. In einem seiner letzten Lebensjahre (9. Mai 1863) schreibt er an einen Kritiker, welcher ihm gewisse negative Beurteilungen vorgeworfen: „Die Kunst — und besonders eine rein geistige Kunst wie die kritische — ist ein Instrument, das schwer

[1] Die beiden folgenden Sätze aus Port-Royal sind bezeichnende Beispiele. Im ersten giebt er es mit überlegener Freimütigkeit auf, Einheit zwischen seinen Porträts-Entwürfen zustandezubringen; im zweiten ist er bestrebt, alle Seiten des Seelenlebens zusammenzufassen: C'est le M. de Saint-Cyran tout-à-fait définitif et mûr, que j'envisage dèsormais, c'est de lui, qu'est vrai ce qui va suivre; si quelque chose dans ce qui précède ne cadre plus, qu'on le rejette, comme en avançant il l'a rejeté lui-même. — Certes on peut tailler dans M. de Saint-Cyran un calviniste, mais c'est à condition d'en retrancher mainte partie vitale.

zu behandeln iſt; es taugt nur ſo viel, wie der Künſtler taugt. Dies aber eingeräumt — iſt es dann nicht notwendig, endlich zu brechen mit all dieſen verkehrten Bräuchen, die vorſchreiben, einen Schriftſteller nicht allein nach ſeinen Intentionen zu beurteilen, ſondern ſogar nach ſeinen Prätenſionen? Wie! ich ſoll verpflichtet ſein, in Fontanes nur den großen, geſchliffenen, edeln, eleganten Meiſter zu erblicken, und darf nicht den kleinen, hitzigen, ſinnlichen Kumpan ſehen, welcher er war? ..... Oder was unſre Zeit betrifft — ich habe nun 35 Jahre in unmittelbarer Nähe Villemain's gelebt, der ein ſolch großes Talent, ein ſo ſchöner Geiſt iſt, der mit edelmütigen, freiſinnigen, menſchenfreundlichen, chriſtlichen, civiliſatoriſchen u. ſ. w. Gefühlen förmlich flaggt — und mir ſollte es verwehrt ſein, in ihm die ſchmutzigſte Seele, den boshafteſten Affen zu ſchildern, den es giebt? Soll man in alle Ewigkeit fortfahren, ſeine edlen, erhabenen Gefühle zu rühmen, wie es einſtimmig rings um ihn her geſchieht? Iſt es etwa Pflicht, ſich an der Naſe führen zu laſſen und Anderen das Gleiche zu thun? Sind denn Schriftſteller, Hiſtoriker, Moralprediger nur Schauſpieler, die man nicht außerhalb der Rolle, die ſie einſtudiert haben, ſehen darf? Darf man ſie nur auf der Bühne ſehen? Iſt es nicht geſtattet, kühn und doch diskret die Stelle zu ſondieren, wo der Harniſch zuſammengefügt iſt? mit dem Secirmeſſer auf die Naht zu deuten, wo der Übergang von der Seele zum Talent iſt? das letztere zu loben, aber auch die Mängel in dem Seeliſchen anzudeuten, welche wir aus eben dieſem Talente wahrnehmen, ſowie aus der Wirkung, welches dieſes auf die Länge hervorbringt? Wird die Litteratur deshalb an Glanz verlieren? Es iſt möglich; aber die Kenntnis der Geiſter wird unzweifelhaft dadurch gewinnen."

Der erſte Schritt iſt alſo: Feſter Grund unter den Füßen, keine falſche Idealität! Der nächſte Schritt iſt, daß die Kritik, welche bisher analyſierend und zerſtückelnd war, bei Sainte-Beuve zuſammenfaſſend wurde, wenn auch mit der Begrenzung, die das

Naturell des großen Kritikers mit sich führte. Seine Kritik verleiht, wie die Poesie, ihrem Gegenstande organisches Leben. Sie zerklopft nicht das Material in kleine Steine oder zu Schutt, sie errichtet ein Bauwerk daraus. Sie nimmt nicht die Bestandteile der Menschenseele auseinander, so daß wir nur die tote Maschine kennen lernen, ohne zu wissen, wie sie sich ausnimmt, wenn sie im Gang ist — nein, sie verschafft uns Einblick in die Arbeit derselben, so daß wir, während wir ihren Mechanismus kennen lernen, das Feuer sehen, welches die treibende Dampfkraft erzeugt, und den Lärm hören, den die arbeitende Maschine macht.

So ist durch Sainte-Beuve's Reform die Litteraturgeschichte, welche vor ihm als eine Art historischer Nebenwissenschaft galt, ein Wegweiser für die eigentliche Geschichte geworden, ja, der seelenvollste, lebendigste Teil der Geschichte, weil sie in den Litteraturen das reichste Material besitzt, das der Geschichte überhaupt zur Verfügung steht.

Wir sagten zu Beginn, daß Sainte-Beuve's litterarische Thätigkeit ihn nicht der Poesie entfremdete. Jetzt können wir bestimmter nachweisen, daß die Kritik, wie er sie gegen das Ende seines Lebens, auf dem Höhepunkt seiner Entwickelung ausübte, in die engste Verwandtschaft zur Poesie der neuern Zeit getreten war. Denn als die Kritik synthetisch wurde, machte — ebenfalls wegen der gradweisen Eroberung des modernen Geisteslebens durch die Naturwissenschaft — die Poesie gleichzeitig eine ähnliche Bewegung. Am Anfang des Jahrhunderts galt die Phantasie als freie Einbildungskraft für die eigentliche Dichtergabe; die Erfindungsfähigkeit als solche machte den Dichter zum Dichter. Er war nicht an Natur und Wirklichkeit gebunden, war in der übernatürlichen Welt ebenso daheim, wie in der bekannten. Im Geschlecht von 1830 repräsentieren Dichter wie Nodier und Alexander Dumas jeder auf seine Art diese Anschauungsweise. Doch als der Romantismus nach und nach in den Sinn und das Studium der Wirklichkeit

ausmündete, gab die Poesie ihre phantastischen Kreuz- und Querfahrten durch den Ätherraum immer mehr auf. Sie versuchte fast noch mehr zu verstehen als zu erfinden, und hierin näherte sie sich der Kritik. Der Roman wurde Psychologie. Der Romandichter und der Kritiker gehen in unseren Tagen bei ihren Schilderungen von demselben Ausgangspunkt aus: der geistigen Lebensluft eines Zeitalters. In dieser treten die Gestalten hervor. Der eine will die Handlungsweise eines Menschen, der andere ein geschriebenes Werk so darstellen und erklären, daß Handlung wie Werk als Produkte gesehen werden, welche der Mensch mit wirklicher oder scheinbarer Notwendigkeit hervorbringt, wenn bestimmte innere Anlagen und äußere Einflüsse sich vereinigen. Der wesentliche Unterschied ist nur der, daß der Dichter seine erfundenen Personen, die jedoch gewöhnlich nach Modellen aus dem wirklichen Leben gezeichnet sind, möglichst folgerichtig nach den gegebenen Umständen sprechen und handeln läßt, während der Kritiker vollständig an das Thatsächliche gebunden ist, so daß seine Phantasiethätigkeit sich einzig auf die Wiederherstellung des Seelenzustandes beschränkt, welcher die Thatsache verursachte oder bedingte. Der Romanschriftsteller schließt aus dem beobachteten Charakter auf dessen mögliche Handlungen, der Kritiker aus dem beobachteten Werk auf den Charakter zurück, der diesem zu Grunde gelegen.

Kritik, das heißt die Gabe, durch vielseitige Sympathie die ursprünglichen Schranken des eigenen Naturells zu überwinden, war eine hervorragende Fähigkeit der größten Dichter dieses Jahrhunderts. Emile de Montégut faßte die Kritik in diesem Sinne auf, als er sie einmal den jüngsten Genius, das Aschenbrödel unter den Geistern nannte. „Die Kritik," schrieb er, „ist die zehnte Muse. Mit ihr war Goethe heimlich vermählt. Sie war's, welche aus ihm zwanzig Dichter machte. Was ist die Grundlage der deutschen Litteratur anderes als die Kritik? Was sind die englischen Dichter unserer Tage? Bewegte Kritiker. Was ist Italiens edler Leopardi? Ein flammender Kritiker. Von allen neueren

Dichtern sind nur Byron und Lamartine nicht Kritiker gewesen, und dadurch büßten sie Mannigfaltigkeit und Abwechselung ein und sind so monoton geworden, wie es bei ihnen der Fall ist." — Faßt man die Kritik im weiteren und eigentlichen Sinne auf, so fällt die letztere Einschränkung hinweg. Denn als die Fähigkeit, das Bestehende einer Beurteilung zu unterziehen, war sie eine inspirierende Macht auch für die großen Lyriker des Zeitalters; sie ist es bei Victor Hugo wie bei Byron, bei George Sand wie bei Lamartine. Von dem Augenblick an, da die Poesie aufhört, sich gegen das Leben und die Ideen der Mitwelt abzusperren; von dem Zeitpunkt an, da die lyrisch-romantischen Dichter sich zu Organen der Ideen verwandeln, wird in ihrer Dichtung die Kritik als ein belebendes Prinzip empfunden. Sie hat Hugo's „Les Châtiments" inspiriert, wie sie Byron's „Don Juan" inspirierte. Sie weist dem Menschengeist den Weg. Sie hegt den Weg mit Hecken ein und beleuchtet ihn mit Fackeln; sie bricht neue Bahnen und rodet die alten. Denn die Kritik ist's, welche Berge versetzt, all' die riesigen Anhöhen der Autorität, des Vorurteils, der ideenlosen Macht und der toten Überlieferung.

XXXII.

Während die Triumphe der romantiſchen Schule in der Lyrik, dem Roman, der Novelle und der Kritik bald als unbeſtreitbar daſtanden, vermochte ſie auf einem einzigen Gebiet die kühnen Erwartungen nicht zu erfüllen, mit welchen ſie ins Leben hinaus getreten war, und zwar in derjenigen Kunſtart, die man, zufolge der äſthetiſchen Überlieferungen, in jener Zeit als die höchſte betrachtete und ſeltſamerweiſe noch heute dafür hält — nämlich das Drama. Da dieſe Kunſtart ſo hohes Anſehen genoß, machte ſich der verhältnismäßig geringe Erfolg in dieſer Richtung um ſo ſchmerzlicher geltend. Das Schauſpiel der romantiſchen Schule machte niemals eigentliches Glück und gelangte nie dazu, das Repertoire eines Theaters zu bilden. Hugo's Stücke wurden nur populär als Textbücher zu italieniſchen Opern, diejenigen Mérimée's gelangten gar nicht zur Aufführung, George Sand und Balzac erreichten auf den Brettern meiſtens nur einen succès d'estime, von Alfred de Muſſet ſahen erſt ſpät ein paar Kleinigkeiten das Licht der Lampen, während Scribe nebſt ſeinen Mitarbeitern in allen franzöſiſchen und nichtfranzöſiſchen Theatern das Haus füllte. Und doch hat die Schule auch auf dramatiſchem Gebiet ſehr bedeutende Kräfte aufzuweiſen.

Der älteſte Verſuch, der innerhalb dieſes Kreiſes in dramatiſcher Richtung gemacht wurde, war höchſt originell und geradezu bewunderungswürdig. Es waren die „Dramatiſchen Szenen", welche Vitet in den Jahren 1826—29 herausgab, und die er ſpäter unter

dem Titel „La Ligue“ sammelte. Er hatte den Einfall, Begebenheiten aus Frankreichs Geschichte in dramatischer Form darzustellen, ohne irgend etwas hinzuzudichten, so daß er seine Phantasie ausschließlich dazu gebrauchte, die Geschichte ins Leben zu übersetzen. Dies ist ihm unvergleichlich geglückt. Er brachte es wirklich zustande, seine „Szenen“ mit der Atmosphäre einer längst vergangenen Zeit zu erfüllen und seinen Gestalten aus dem 16. Jahrhundert in allen ihren Gesprächen ein solches Gepräge von Glaubwürdigkeit zu verleihen, daß man gleichsam die Geschichte Stunde für Stunde zu durchleben vermeint, wenn man seine Bücher liest.

Ludovic Vitet, 1802 in Paris geboren, machte die Normalschule durch, nahm als Liberaler an den politischen Bewegungen Teil, war Mitglied der Gesellschaft „Aide toi — le ciel t'aidera“ und schrieb, wie wir gesehen haben, für den „Globe“ als leidenschaftlicher Verfechter des Romantismus. In diese erste Jugendperiode fällt seine ganze historisch-dichterische Produktion mit einziger Ausnahme der bedeutend schwächeren Reihe dramatischer Szenen, welche er 1849 unter dem Titel „Les états d'Orléans“ herausgab. Sein Lebenslauf ist überaus einfach. Er scheint die Gräfin Duchâtel geliebt und bei ihr Gegenliebe gefunden zu haben. Als durch die Julirevolution seine Freunde zur Macht gelangten und Graf Duchâtel in Guizots Ministerium eintrat, wurde Vitet zum Inspektor der historischen Denkmäler Frankreichs ernannt — eine Stelle, welche Guizot eigens für ihn schuf. Er ging alsdann zur Politik über; 1834 wurde er Mitglied der Deputiertenkammer, 1836 Mitglied des Staatsrats, 1846 Mitglied der Akademie. Als Politiker trat er konservativ und monarchistisch auf, hielt sich während der Jahre 1851—71 von jeder Berührung mit den öffentlichen Angelegenheiten fern und nahm erst nach dem Kriege von neuem eine hervorragende Stellung unter Thiers ein, bis er 1873 vom Tod hinweggerafft wurde.

Er ist ein Beispiel dafür, wie eine starke künstlerische Bewegung,

wenn ſie die Zeit erfaßt, ſelbſt ſolche Geiſter, die im übrigen nicht für die Kunſt geſchaffen ſind, zu Meiſterwerken inſpirieren kann. Nach 1830 zeigte er ſich in ſeiner ſchriftſtelleriſchen Wirkſamkeit nur noch als ein unter den Kunſthiſtorikern hervorragender gelehrter Fachmann; er ſchrieb, charakteriſtiſch genug, eine Biographie des Grafen Duchâtel; ſeine litterariſchen und hiſtoriſchen Eſſays ſind ſo trocken und langweilig, wie diejenigen Mérimée's.

Man wendet ſich darum immer aufs neue ſeinen Jugendwerken zu: „Les Barricades", „Les états de Blois" und „La mort de Henri III." Die Hauptcharaktere, die Könige Heinrich II. und Heinrich III. ſowie die Herzöge von Guiſe, die wir durch mehrere Generationen kennen lernen, ſind ſo trefflich gezeichnet, daß ſie einen Vergleich mit den Hauptperſonen in Shakeſpeare's „Königs-Dramen" vertragen („Heinrich IV." und „Richard III." allerdings ausgenommen). Die Denkweiſe und die Sitten des Zeitalters ſind mit ſo kräftiger Hand hervorgehoben, daß kaum ein Zeitgenoſſe ſie beſſer zu ſchildern vermöchte. „Die Stände in Blois" iſt ſicher das bedeutendſte unter dieſen Werken. Um auf etwas Beſtimmtes hinzudeuten, empfehle ich die Szenen zu leſen, welche die Ermordung des Herzogs von Guiſe darſtellen. Selten hat ein Dichter in einem hiſtoriſchen Schauſpiel gewagt, bis zu dieſem Grade allen poetiſchen Brauch bei Seite zu ſchieben. Dieſe Szenen ſind bei ihm bei weitem ſchöner und wahrheitsgetreuer, als auf Delaroche's ſonſt ſo vortrefflichem Gemälde, wo Heinrich III. durch die halbgeöffnete Thür nach der am Boden liegenden Leiche ſeines großen Gegners ſpäht. Vitet läßt uns ſehen, wie der König Heinrich III. um 4 Uhr nachts auf ſeinem Zimmer koſtbare ſpaniſche Dolche in Weihwaſſer taucht, und bebend, ohne daß er es wagt, den Namen ſeines Gegners zu nennen, dieſelben unter ſeine Vertrauten verteilt. Wir haben im Gemach des Herzogs die Szene durchlebt, wie ſeine Mutter und ſeine Geliebte ihn vergebens anflehen, ſein Leben zu wahren und am nächſten Morgen nicht in

die Ratsverſammlung zu gehen. Jetzt findet er ſich dort ein: ein unheimliches Gefühl erfaßt ihn; ſeine Naſe beginnt zu bluten; er hat ſein Taſchentuch vergeſſen und ſendet jemand danach. Die ſchottiſchen Gardiſten ſperren im Unverſtand zu früh ſeinem Boten den Durchgang; doch merken ſie ihr Verſehen, und der Herzog bekommt das Tuch. Aber er iſt unruhig; und der Held, welcher, ohne zu erbleichen, ſo manchem gezücktem Schwert entgegen getreten, fühlt ſich nicht wohl, ihm wird übel zu Mut. Er iſt noch nüchtern; es wird vorübergehen, wenn er etwas zu ſich nimmt. Er öffnet die kleine Bonbonnière, die an ſeinem Gürtel hängt — ſie iſt leer. Man ſchickt fort, um etwas Konfekt oder Obſt herbeizuſchaffen. Da kommt Révol aus dem Gemache des Königs mit den Worten: „Der König wünſcht Euch zu ſprechen, Monſeigneur!“ Schweigend blicken die Ratsherren einander an. Der Herzog erhebt ſich und nimmt den Mantel um; dieſer gleitet bald von der einen, bald von der anderen Schulter wieder herab. Unwillkürlich ſucht Guiſe ſein Fortgehen zu verzögern, zu ſtolz, um dem Ruf nicht zu folgen, und ginge es auch in den Tod, aber Menſch genug, um auf der Schwelle vom Leben zum Tod einen Augenblick zu beben. Er verlangt noch ein zweites Taſchentuch, da das erſte ganz blutig geworden; wieder entfernt ſich einer von den Verſchworenen; die anderen ſtehen wie auf Kohlen. Mit vollendeter Meiſterſchaft iſt hier jene Stimmung von Unruhe, Ungeduld und thörichtem Schamgefühl wiedergegeben, die bisweilen jeden von uns ſo heftig ergreifen kann, daß wir, nur um aus einer lächerlich peinlichen Situation herauszukommen, uns blindlings in die kühnſten Wageſtücke ſtürzen. Wieder bleibt der aus, welcher nach dem Tuch geſandt wurde; da verliert der ſtolze Guiſe die Geduld; mit den Worten: „Ich kann den König nicht länger warten laſſen“, geht er durch die Thür; ſie fällt hinter ihm zu — und ein Dutzend Offiziere ſtoßen ihm ihre langen Dolche in den Leib.

Wie man ſieht, geht Vitet in ein Detail, das auf der Bühne

unmöglich wäre. Seine Szenen sind nur auf das Lesen berechnet. Sie sind darum auch keine eigentlichen Schauspiele. Dies beruht darauf, daß Vitet bei all' seinem historischen Scharfblick sowohl dichterische Leidenschaft als auch künstlerisches Gestaltungstalent abging. Da er wenig Pathos zu entwickeln vermag und das allmähliche Ansteigen zu einem Höhepunkt, von dem aus alles Andere sich wie Vorbereitung und Folge ausnimmt, bei ihm fehlt, kann er auch nicht zu eigentlich künstlerischer Durchbildung gelangen. In seinem Wesen war augenscheinlich eine gewisse unkünstlerische Verzagtheit, eine Bedenklichkeit, nur das Geringste an dem historisch gegebenen Stoffe zu ändern, eine Abneigung, seine eigene Persönlichkeit durchschimmern zu lassen. Er besaß nicht genug individuelle Eigentümlichkeit, um kunstvolle Münzen mit seinem Bilde zu prägen. Daß er so bald verstummte, hat seinen Grund darin, daß die so mächtige Phantasie, welche seine Werke hervorgebracht hat, nicht dichterisch frei war, weder in ihren Beobachtungen, noch in ihrer Darstellung; sie war von Gelehrsamkeit, von Archivstaub beschwert und behindert. Dieser so schöne, so feurige Pegasus stand in einer Bibliothek angeschirrt.

Es wäre schnödes Unrecht, dies von dem romantischen Dichter zu sagen, welcher, direkt in Vitets Spuren tretend, es versuchte, historische Stoffe zu dramatisieren, und der schon ein Jahr vor Hugo (1829) mit einem historischen Drama „Henri III. et sa cour" durchschlagenden Erfolg hatte. Es war Alexander Dumas (geb. 1803), ein sprudelndes, unmittelbares Talent und ein riesenstarkes Temperament. Er entwickelte in der Litteratur ebenso herkulische Anlagen, wie sein Vater sie in den Kriegen der Republik gezeigt. Vierzig Jahre hindurch schrieb er ununterbrochen Tragödien, Lustspiele, Schauspiele, Romane, Novellen, Reisebeschreibungen und Memoiren. Es würde unbillig sein, über eine so ungeheure Erfindungsgabe, eine so unglaubliche Fruchtbarkeit zu spötteln. Man spürt in diesen Schriften das französisch-afrikanische Blut, etwas von dem sorglosen,

kreolischen Wesen und etwas von dem sinnlichen Feuer der schwarzen Rasse. Unter Beihilfe zahlreicher, aber weit unter ihm stehender Mitarbeiter hat Dumas die Schaubühne, die Buchhändlerläden, die Zeitungsfeuilletons mit seinen Produktionen gefüllt. Die Druckerpressen ächzten und stöhnten, um mit seiner flinken Feder gleichen Schritt zu halten. Zu bedauern ist indes, daß der leichte Sinn des Weltkindes ihn keine ordentliche Entwickelung durchmachen ließ. Nur in seiner ersten Jugend war er Künstler. In der Periode der Romantik schrieb er romantisch, in derjenigen der Industrie wurde er industriell.

Mit „Heinrich III. und sein Hof" gelang ihm, was Vitet mit demselben Stoff nicht zuwege gebracht, ein lebensvolles Bühnendrama zu liefern. Doch nur in ganz oberflächlicher Weise wich er hier von der klassischen Theaterkonvenienz ab. Er wagte, die Hofetikette aufzuheben. Auf jenen Brettern, wo ein paar Jahrhunderte hindurch der Held und sein Vertrauter mit schlaff niederhängenden Armen oder mit der Hand auf dem Schwertknauf ihre Deklamationen vorgetragen hatten, kam nun eine Schaar von König Heinrichs Höflingen mit Bilbouquets daher, einer Erfindung der damaligen Zeit, und unterhielt sich in den Pausen damit, kleine Pfeile durch lange Pustrohre zu blasen. Im übrigen aber fühlten und sprachen sie wie die jungen Männer von 1828.

Dumas' übrige historische Schauspiele aus seiner Jugend („Napoléon Bonaparte", „Charles VII chez ses grands-vassaux" u. s. w.) haben eine ebenso oberflächliche Psychologie. Erst später, als er ein Zeitalter fand, dessen Geist er kannte und beherrschen konnte, gelang es ihm, so vortreffliche Bilder aus einer entschwundenen Periode zu geben, wie es in den reizenden und dramatisch höchst wirkungsvollen Schauspielen „Eine Ehe unter Ludwig XV." und „Gabrielle de Belle-Isle" der Fall ist, von denen besonders das letztere mit seiner direkten, leicht idealisirenden Darstellung der Sitten aus der Regentschaftszeit poetischen Wert hat. Doch schon im Jahre 1831

war es Dumas beſchieden, der jungen romantiſchen Generation einen von den Typen zu geben, wonach ſie ſelbſt ſich benannte. Er ſchrieb „Antony“.

Trotz aller ſeiner Mängel hat dieſes Stück etwas an ſich, das ihm größere Bedeutung verleiht als ſelbſt den beſten unter ſeinen übrigen Arbeiten. Es iſt wärmeres Blut, mehr Menſchlichkeit darin als in den anderen. Wenn es trotz ſeiner Naivetät einen verhältnismäßig mächtigen Eindruck macht, ſo iſt der Grund davon der, daß Dumas hier ſein eigenes Ich in all' ſeiner leidenſchaftlichen Gewaltſamkeit, mit ſeinem jugendlichen Enthuſiasmus und ſeinen ritterlichen Inſtinkten auf die Szene gebracht hat. Antony iſt ein Held von 1830, ſo beſchaffen, wie es auch Hugo's Helden alle ſind: breitſchultrig, mit einer Löwenmähne, begeiſtert und verzweifelt, geſchaffen, um Schlaf und Speiſe entbehren zu können, immer bereit, ſich oder einem Andern eine Kugel vor die Stirn zu ſchießen. Der heftige Beifall, welchen Antony fand, beruhte jedoch darauf, daß Dumas — was Hugo niemals gewollt oder gekonnt — die Handlung um 1830 ſpielen und den Helden in demſelben ſchwarzen Rock auftreten ließ, den auch die Zuſchauer trugen. Der Romantismus hatte ſich im Drama freiwillig auf's Mittelalter beſchränkt. Hier ſtand er in der Gegenwart, in modernem Gewand.

Im Stücke ſelbſt wird die Sache des Stückes verfochten. Im vierten Akt iſt ein Geſpräch eingelegt, das auf die litterariſchen Kämpfe der Zeit anſpielt, und bei dieſer Gelegenheit ſagt einer der Handelnden, ein Dichter, welcher die romantiſche Wiederbelebung des Mittelalters verteidigt:

„Das leidenſchaftliche Drama muß notwendigerweiſe als hiſtoriſches auftreten. Denn die Geſchichte meldet die leidenſchaftlichſten Handlungen wie nackte Thatſachen. Wenn wir verſuchten, mitten in unſrer modernen Geſellſchaft das Herz zu enthüllen, das unter unſern häßlichen, unbequemen, ſchwarzen Röcken ſchlägt, würde die Ähnlichkeit zwiſchen dem Helden und dem Publikum allzugroß ſein;

der Zuschauer, welcher die Entwickelung einer Leidenschaft verfolgt hat, würde in dem Augenblick Halt rufen, wo sie die Grenze überschreitet, an welcher er selbst stehen geblieben; er würde rufen: „Das ist verkehrt, ich fühle nicht so; wenn meine Geliebte mich betrügt, so schmerzt es mich gewiß, aber ich töte sie nicht und nehme mir auch nicht selbst das Leben.“ Und der Ruf: Übertreibung, Bühnen-Effekt! würde den Beifall der wenigen Menschen übertäuben, welche fühlen, daß die Leidenschaft im neunzehnten Jahrhundert dieselbe ist wie im sechzehnten, und daß das Blut ebenso heiß unter einem Tuchrock wallt wie unter einem Stahlpanzer.“

Man kann sich den Beifallssturm denken, den diese Worte hervorriefen. Alle wollten zu diesen Wenigen gehören. Die Leidenschaft war an der Tagesordnung, man bewies die seinige durch Applaudieren. „Antony“ ist auch in der That ein Konzert von rasenden Leidenschaften, das seinesgleichen sucht. Der Held kommt von einer mehrjährigen Reise nach Paris zurück und findet seine Jugendgeliebte verheiratet. Er rettet sie, als die Pferde mit ihrem Wagen durchgehen; dabei empfängt er einen Deichselstoß gegen die Brust, der ihn schwer verletzt. So wird er in ihr Haus getragen. Antony ist Bastard und Findelkind, darum ein geborener Rebell gegen die Gesetze der Gesellschaft: „Andre Menschen,“ sagt er, „haben einen Vater, eine Mutter, einen Bruder; sie finden offene Arme, die sie aufnehmen, wenn sie leiden; mir gehört nicht einmal ein Grabstein, auf dem ich meinen Namen lesen und wo ich weinen kann; ich habe kein Vaterland, keine Familie. Alles war für mich in einem einzigen Namen enthalten, und diesen Namen auszusprechen soll mir verboten sein.“ — Seine Geliebte erinnert ihn an die Forderungen der Gesellschaft: „Mögen es Gesetze sein oder Vorurteile, sie sind nun einmal so.“ — „Warum“, versetzt er, „sollte ich mich ihnen unterwerfen! Wer hat mich je vor einem Unglück bewahrt, wer kann sich rühmen, mir einen Dienst erzeigt zu haben!

Ich habe nur Unrecht empfangen und ich ſchulde nur Haß. Man hat mir die Schande meiner armen Mutter auf die Stirne gebrannt."

Adele liebt Antony, will ihn aber fliehen. In ſeiner Leidenſchaft überrumpelt er ſie auf einer Reiſe und bemächtigt ſich ihrer in dem Gaſthaus, wo ſie ſich aufhält, mit Gewalt. Selbſt nach dieſer unwürdigen Handlung entzieht ſie ihm ihre Liebe nicht. Wir finden das Paar in Paris wieder. Das Abenteuer Beider iſt bekannt geworden. Wir hören, wie heuchleriſche Damen, welche die heimliche Luſt zu Verbotenem mit untadelhafter Wahrung des Scheins vereinen, Adelens Ruf zu vernichten bemüht ſind. Dieſe Angriffe werden ſeitens guter Perſonen mit harmvollen Ergüſſen über die Geſellſchaft und deren Heuchelei beantwortet. Doch das Drama nähert ſich ſeinem Abſchluß: Der Ehemann, Oberſt d'Hervey, kehrt von einer Reiſe zurück. Vergebens fordert Antony die Geliebte auf, mit ihm zu fliehen; ſchon hört man im Vorzimmer die Schritte des gekränkten Gatten — da zieht der Liebhaber ſeinen Dolch und ſtößt ihn Adele ins Herz, indem er, um ihre Ehre zu retten, dem Eintretenden zuruft: „Sie verſchmähte mich und ich habe ſie ermordet!"

Lieſt man das Stück heute, ſo nimmt es ſich abſurd und empörend aus. Es kommt Einem vor, als ob man ein ſolches Drama, falls es neu wäre, nicht ſehen könnte, ohne da zu lächeln, wo man bewegt ſein ſollte. Man fragt ſich heutzutage, woher es kam, daß ein gewähltes Theaterpublikum im Jahre 1831 bei der erſten Aufführung zu wahnſinnigem Jubel hingeriſſen wurde; denn die Zuſchauer klatſchten, weinten, heulten, und riefen Bravo ohne Ende. Das Stück wurde durch Bocage's und Marie Dorval's meiſterhaftes Spiel getragen. Die begeiſterte Jugend riß, wie Dumas erzählt, ihm ſeinen hübſchen, grünen Rock geradezu in Stücken vom Leib, um die Fetzen als Reliquien zu bewahren. Wenn man dieſe Anekdote auch nicht buchſtäblich nehmen darf, ſo iſt es doch gewiß, daß die Begeiſterung alle Grenzen überſtieg.

Die Erklärung liegt darin, daß wir niemals über ein Werk lachen, worin unsre Stimmungen und Gefühle zu Worte kommen. Antony repräsentierte die Leidenschaft, welche bis zur Roheit geht, aber diese vereint sich mit einem Zartgefühl, das eher sich eines Mordes schuldig macht, als daß es die Geliebte Kränkung und Hohn aussetzt; zugleich war Antony auf Byronsche Weise der heimlich auserwählte junge Held, welche gegen die Ungerechtigkeit des Schicksals kämpft und größer ist als sein Schicksal.

Gänzlich blieb übrigens auch in der damaligen Zeit eine überlegene Auffassung nicht aus. Bocage, welcher den Antony spielte, fand die Schlußworte so albern, daß er derselben gern überhoben gewesen wäre. Eines Abends fiel der Vorhang, ohne daß er dieselben gesprochen. Aber demselben Augenblick fing das Publikum an, wie besessen zu schreien und zu toben. Man wollte den Schluß haben. Bocage hatte die Bühne bereits verlassen; da hatte Madame Dorval, die ermordet auf dem Theaterboden lag, die Geistesgegenwart, den Vorhang wieder heben zu lassen. Sie richtete sich halb in die Höhe und sagte lächend, indem sie die Pronomina vertauschte: „Ich verschmähte ihn und er hat mich ermordet.“ [1] Eine einzige scharf satirische Stimme ließ sich aus der Peripherie des romantischen Kreises vernehmen. Wenn man in Jules Janins „Histoire de la littérature dramatique“ die lange, vortreffliche Kritik über „Antony“ liest — sicher die beste Kritik, welche Janin je geschrieben — wird man das Vergnügen haben, diese delirierende Romantik von heiterem Lachen übertönt zu sehen.

[1] „Je lui résistais, il m'a assassiné.“ Mir von einem Augenzeugen, Philarète Chasles, erzählt.

XXXIII.

Während „Antony" der romantische Paroxismus war, brachte „Chatterton", der einzige große dramatische Erfolg Alfred de Vigny's, die romantische Elegie auf die Bühne. Diese beiden Lieblingsdramen der Generation von 1830 entsprachen einander, wie der Kultus des Genies demjenigen der Leidenschaft, wie das Mitgefühl mit dem Leidenden der Begeisterung für den Handelnden entspricht, oder fassen wir es tiefer: wie im Doppelgesicht des Romantismus die germanische Seite der romanischen entspricht.

Alfred de Vigny (geboren 1799) hatte mit seinem tüchtigen historischen Drama „La maréchale d'Ancre" (aufgeführt 1834) keinen Beifall errungen. Dies lag wohl darin, daß er hier im wesentlichen dieselben Typen behandelte, mit welchen das Publikum schon durch andere romantisch-historische Trauerspiele vertraut war. Der Liebhaber Borgia ist z. B. ganz von derselben Art wie diejenigen Hugo's, ja nicht einmal sonderlich verschieden von dem Liebhaber bei Dumas, trotz des scharf entgegengesetzten Naturells beider Dichter. Man gewahrt hier deutlich, wie energisch eine Schule sogar den verschiedenartigsten Individualitäten ihr Gepräge aufzudrücken vermag.[1]

[1] Man lese nur in dem Personenverzeichnis die für den Schauspieler bestimmte Charakteristik zu Borgia. Hier findet man die Lieblingsbezeichnungen des Romantismus wie in einem Signalement vereinigt, und mit Leichtigkeit erkennt man, wie dasselbe in allem wesentlichen auch auf Victor Hugo's junge Helden, ja selbst auf Antony paßt: Montagnard brusque et bon. Vindicatif et animé par la vendetta, comme par une se-

„Chatterton" (aufgeführt 1835) ist weit charakteristischer für de Vigny. Das Stück enthält eine Idee, welche er schon zwei Jahre früher in seinem Novellencyklus „Stello" in drei verschiedenen Variationen behandelt hatte: die Idee von der unglücklichen, verlassenen Stellung des wahren Dichters in der Gesellschaft. de Vigny ging von der romantischen Vorstellung aus, den Dichter als ein höheres Wesen, ja als das erhabenste auf Erden zu betrachten — eine Vorstellung, von welcher auch Deutschlands Romantiker tief durchdrungen waren. So erfüllte ihn des Dichters Los mit Mitleid, besonders das des jungen Dichters, der als Jüngling die Hülfe und die Anerkennung am meisten ersehnt, aber selten Herzen findet, die ihn verstehen, noch weniger Beschützer, die ihm ein sorgenloses Leben bereiten. Das Schöne an de Vigny's immer wiederkehrender Aufforderung, dem Dichter Brot zu geben, ist, daß er nicht seine eigene Sache verficht; denn er stammte aus altem gräflichen Geschlecht und war von seiner frühesten Jugend an unabhängig gestellt. Nach seiner Auffassung ist der Dichter ein armer Kranker, der ganz in der Gewalt seiner Einbildungskraft steht. Er ist „unfähig zu Allem, was nicht mit seiner göttlichen Sendung zusammenhängt", namentlich nicht imstande, Geld zu verdienen; er könnte sicher als Schriftsteller seinen Unterhalt erwerben, aber wenn er das thut, tötet er häufig das Beste in sich, entwickelt die Urteilskraft auf Kosten der Phantasie — und der himmlische Funke in seinem Innern erlischt. Man darf also nicht zugeben, daß der Gottgesandte sich zu irdischer Arbeit herabläßt; sein Haupt ist ein Vulkan, von welchem nur „harmonische Lava" ausströmen kann, wenn er in der Lage ist, nach Belieben müßig zu gehen.[1]

---

conde âme; conduit par elle comme par la destinée. Caractère vigoureux, triste, et profondément sensible. Haïssant et aimant avec violence. Sauvage par nature, et civilisé comme malgré lui par la cour et la politesse de son temps.

[1] Man sehe die typische Einleitung zu „Chatterton": Dernière nuit de travail, du 29 au 30 juin 1834.

Wie der moderne Leſer ſieht, liegt dieſer Anſchauung etwas Wahres, aber noch viel mehr Überſpanntes zu Grunde. Das Drama, welches ſich darauf aufbaut und Ströme von Thränen hervorgerufen hat, appelliert ſo ſtark ans Mitleid, daß es die tragiſche Wirkung verfehlt. Es nimmt allzu lyriſch Partei für ſeinen Helden, als daß ihm jenes innere Gleichgewicht innewohnen könnte, ohne welches ein Drama haltlos wird. Chatterton und die junge Quäkerin, welche er bewundert, haben in dieſem Stück allen geiſtigen Adel, alle Seelengröße für ſich allein gepachtet; rings um ſie herrſcht nur Proſa, Herzenskälte, Rohheit und Dummheit. Die Handlung zeigt uns, wie ein ſpiritualiſtiſches Genie von der materialiſtiſchen Umgebung unterdrückt wird; dieſe Lebensauffaſſung nähert ſich jener, welche wir in Deutſchland bei Novalis, in Dänemark bei Anderſen und Ingemann finden; für Dichter dieſer Art hat Goethe ſeinen „Taſſo“ vergebens geſchrieben. Unſre Zeit iſt dieſer Künſtlerdramen müde, welche Oehlenſchläger in Dänemark mit ſeinem „Correggio“ einführte, und die in Deutſchland durch Holtei's „Lorbeerbaum und Bettelſtab“ und andre ähnliche Schauſpiele vertreten ſind. Wir können nicht mehr mit Chatterton fühlen, wenn er, der „geſchaffen, in den Sternen den Weg zu leſen, welchen der Finger des Herrn uns zeigt,“ lieber den Opiumbecher ergreift, als daß er eine unpoetiſche Stellung einnähme, die ihm 100 Pfund jährlich einbringen würde. Auch in dieſem Falle ruft das, was vor fünfzig Jahren alle Herzen rührte, jetzt höchſtens ein Lächeln oder ein Achſelzucken hervor.

Der Romantismus war in ſeinem Kern zu lyriſch, um dramatiſche Werke von bleibendem Wert hervorzubringen.

Das zeigt ſich vielleicht am deutlichſten, wenn man einen Blick auf die Schauſpiele von deſſen größtem Lyriker wirft. Victor Hugo's Dramen geben in mancher Beziehung eine Parallele zu Oehlenſchlägers Tragödien. Sowohl bei Hugo, wie bei Oehlenſchläger werden die Geſtalten nur im Umriß gezeichnet. Es fehlt

denſelben bei beiden vieles, um für ganze, wirkliche Menſchencharaktere gelten zu können; aber ſie werden getragen von einer mächtigen Lyrik und einem begeiſterten Pathos. Gewiß ſtehen bei Hugo die Perſonen dem realen Leben etwas näher, ſoweit Thaten, gleich den in ſeinen Dramen behandelten, in Frankreich vor nicht langer Zeit geſchehen waren. Hernani erinnert an die Freiſcharenführer, welche in der Vendée der Staatsordnung Trotz boten; Gilbert, der ſich zum Schaffot meldet, um ſeine Geliebte zu rächen, thut nicht mehr, als manches von den edlen Opfern der Guillotine gethan; und wenn Ruy Blas vom Lakaien bis zum Staatsminiſter emporſteigt, ſo iſt der Sprung kaum größer als der, welchen Rouſſeau aus derſelben niedrigen Stellung zum berühmten Schriftſteller machte. Aber das alles iſt nicht von Belang; denn Hugo's Vorliebe für das Ueberſchwängliche, ja Ungeheure drängt alles in den Hintergrund, was uns an Parallelen aus der Wirklichkeit erinnern könnte. Er bringt nur zu häufig Ungeheuerlichkeiten hervor, welche ihm ſelbſt zwar erhaben, uns Andern aber abſchreckend vorkommen. Seine Anlage zur lyriſchen Exaltation war ſo ſtark, daß das, was ihm als groß galt, uns als ungeheuer erſcheint.

Seine Auffaſſung des menſchlichen Weſens iſt alſo auch in ſeinen Schauſpielen vollſtändig lyriſch; ſie erinnert in allem weſentlichen an die Pſychologie ſeines im übrigen ſo verſchieden angelegten Rivalen, des Lyrikers Lamartine. Der Unterſchied iſt nur der: Lamartine mit ſeinem unmittelbar harmoniſchen Weſen ſchildert gerne eine vollkommen reine und liebliche Natur, an welche plötzlich Verſuchungen herantreten, denen ſie einen Augenblick erliegt; aber dieſe eine ſchwache Stunde ſühnt eine lange Zeit der Reue und Buße (Jocelyn, Cédar in „La Chute d'un ange"). Hugo hingegen behandelt in ſeinen Dramen mit Vorliebe die Menſchenſeele, welche, entwürdigt durch ſchlechte Leidenſchaften, durch Elend und Demütigungen aller Art, durch Laſter, Knechtſchaft, Gebrechlichkeit,

dennoch einen Funken in ſich bewahrt hat, der bei gegebenem Anlaß zum Guten angefacht wird, und welche alsdann, von beſſeren Regungen erfüllt, gegen die ſchreckliche Vergangenheit, die ſie abgeſchworen, ankämpft. Die Seele ſtrebt empor zu dem Schönen, ſie hat ſogar Verſtändnis für die höchſte Zartheit und Anmut, aber ſie fühlt ſich ſelbſt unwürdig der edlen Gefühle, die ſich in ihr regen; ſie kann ſich nicht aufſchwingen zu jenen unbekannten Gefilden — erſchöpft und überwunden ſinkt ſie in ihren früheren entwürdigenden Zuſtand zurück.

Ein paar Beiſpiele werden dies bei Hugo konſtante Verhältnis erhellen: Triboulet („Le roi s'amuse“) wurde dadurch verderbt, daß er teils den Gegenſtand, teils das gewiſſenloſe Organ des Spottes abgab. Er liebt ſeine Tochter mit reinſter väterlicher Zärtlichkeit — da wird ſie ihm genommen, und er fällt dem Haß und der Rachgier anheim. — Marion („Marion Delorme“) iſt eine Courtiſane, die ſich hundertmal verkauft hat; ſie wird von Liebe zu einem kühnen jungen Mann ergriffen, und dies Gefühl bringt eine tiefe Läuterung in ihr hervor. Doch als man Didier zum Tode verurteilt hat, wird ſie in der Schreckensſtunde von neuem Marion. Sie giebt ſich dem Richter hin, um den Geliebten zu retten, nicht ahnend, daß Didier weit lieber ſterben würde, als ſich auf dieſe Weiſe gerettet zu ſehen. — Lucretia Borgia iſt in Schuld gezeugt, und hat in lauter Verbrechen gelebt. Aber dieſe ausſchweifende Giftmiſcherin hat einen Sohn, den ſie liebt; für einen Blick von ihm iſt ſie bereit, ihr ganzes vergangenes Leben aufzugeben. Doch man kränkt ſie tödlich, und in ihrem Zorn greift ſie zu dem alten Mittel; ſie ladet ihre Feinde ein, reicht ihnen Gift und tötet gegen ihren Willen den eigenen Sohn zugleich mit jenen. — Ruy Blas hat, durch Armut dazu gezwungen, bei einem Edelmann in Dienſt treten müſſen. Die Liebe einer Königin macht den Lakaien zum Miniſter. Er iſt dem Poſten gewachſen, führt große, ſchöne Pläne aus und iſt nahe daran, der Retter ſeines Vaterlandes zu

werden. Doch die Vergangenheit erhebt sich gegen ihn, und da er seine Hoffnungen zerschellen sieht, rächt er sich als Der, welcher er gewesen. Er verweigert es, sich mit seinem Herrn in einen Zweikampf einzulassen, entreißt ihm den Degen und tötet den Wehrlosen damit.[1]

Es ist, wie man sieht, immer eine und dieselbe Auffassung des Tragischen, welche hier zu Grunde liegt. Die Hauptsache in allen diesen Dramen ist für Hugo der Born des lyrischen Pathos, welcher quillt, sobald die erniedrigte Menschenseele von einer edlen Leidenschaft aus dem Schlamm gezogen wird, der Hymnus des Gefühls, unter dessen Klängen die schuldbeladene Seele sich reinigt.

Hugo hat in einem seiner berühmtesten Gedichte (Les Chants du Crépuscule XXXII) ein Gleichnis vorgeführt, das einem in den Sinn kommt, wenn man sich in diese Dramen vertieft. Hoch im Kirchturm, sagt er, hängt eine alte Glocke; anfangs war ihr Metall blank und rein; nur das Wort Gott stand darauf, mit einer Krone darunter. Doch der Turm wurde viel besucht, und jeder, der erschien, kratzte — der eine mit einem stumpfen Messer, der andere mit einem rostigen Nagel — bald seinen profanen Namen, bald ein gemeines Wort, bald eine Dummheit, bald eine Albernheit in das Erz der Glocke. Staub und Spinngewebe bedecken sie nun, der Rost hat sich besudelnd und zerstörend in die Ritzen gelegt. Aber was thut das der Glocke! Selbst wenn alles schläft, durchs Dunkel der Nacht seufzt die Glocke, wie der Vulkan allzeit raucht; ein klagendes Gebet findet den Weg durch das Erz. — Auch in meine Seele, schließt er, die von Anfang an nur das Gepräge ihres edlen Ursprunges trug, haben flüchtige Gäste, die Leidenschaften, profane Namen eingeritzt und fast den göttlichen Stempel verwischt. Aber das thut meiner Seele so wenig, wie es der Glocke schadet. Wenn sie in Schwingung kommt, wenn eine unsichtbare Hand sie berührt und ihr befiehlt: Singe, dann tönt

[1] Vergleiche Madame de Girardin: Lettres parisiennes. II. p. 31.

plötzlich aus des Erzes bebendem Innern durch die befleckte Oberfläche der mächtige, ergreifende Klang der Hymne — und Staub, Roſt, Narben, Alles muß mitklingen in der großen Harmonie.

Obgleich Hugo hier nur den Zuſtand ſeiner eigenen Dichterſeele ſchildern wollte, wenn ſie ſang, hat er mehr gethan; er hat in einem Sinnbild treffend die Lyrik illuſtriert, welche den unglücklichen, ſchuldvollen Geiſtern entſtrömt, die ſeinen Dramen Intereſſe verleihen.

Doch überſtrömende Lyrik und volltönendes Pathos ſind keine ausreichenden Elemente zur Aufführung eines dramatiſchen Baues. Dieſer erfordert ein tiefes Fundament von Vernunft und von Gleichmaß der Seele, oder in Ermangelung deſſen doch wenigſtens eine Grundmauer von geſundem Verſtand und ſicherem Geſchmack.

Dies aber fehlte Hugo, und unwillkürlich traten ſeine Mängel als Dramatiker im Laufe der Jahre immer mehr hervor. Es ging ihm wie ſo vielen anderen Künſtlern: was von Anfang an Stil bei ihm war, wurde nach und nach zur Manier. Bald war er auf dem Wege, gleichſam nur ſein eigner beſter Schüler zu werden; und er endete als Theaterdichter damit, eine Selbſtparodie zu liefern — die ſtärkſte und gefährlichſte Art von Parodie, die es giebt.

Der Sinn für Komik ging ihm ſtets ab; er war immer geneigt, in dem Koloſſalen das Erhabene zu ſehen. In einem Grade wie nie zuvor gab er ſich dieſer Eigentümlichkeit hin, als er „Les Burgraves“ ſchrieb. Schon beim Durchleſen des Perſonenverzeichniſſes muß man lächeln: Job, Burggraf von Heppenheff, 100 Jahre alt. Magnus, deſſen Sohn, 80 Jahre alt. Hatto, Magnus' Sohn, 60 Jahre alt. Gorlois, Hatto's Sohn, 30 Jahre alt. Ich entſinne mich einer gleichzeitigen Pariſer Karikatur der Burggrafen, worauf man ſie ſämtlich, vom Großvater bis herab zum Urenkel in einer Reihe dargeſtellt ſieht, in gleichmäßig abnehmender Größe und mit gleichmäßig ſpärlicher werdendem Bart.

Der hundertjährige Burggraf iſt der rührigſte von ihnen allen; er

repräsentiert die gute alte Zeit. Wenn er seinen 80jährigen Sohn anspricht, sagt er: „Junger Mensch!“ und Hugo lächelt dabei nicht. Alle diese alten Herren deklamieren um die Wette mit einem Bettler von 92 Jahren, der, wie sich herausstellt, kein geringerer ist als Friedrich Barbarossa, welcher 20 Jahre hindurch vor der Welt verborgen lebte, aber an dem ältesten Burggrafen, der als Jüngling seinem Leben nachgestellt, Rache nehmen will. Es wimmelt von Unwahrscheinlichkeiten und Absurditäten. Um eine Wiedererkennungsszene herbeizuführen, läßt Hugo z. B. einen Krieger in der Schlacht mit einem glühendem Eisen kämpfen; er drückt damit seinem Gegner, den er im Dunkel nur undeutlich erblicken kann, ein Brandmal auf, um den so Gezeichneten bei Gelegenheit wieder zu erkennen.

Als diese gigantische Mißgeburt einer überspannten Phantasie im Jahre 1843 auf die Bühne kam, machte sie Fiasko. Gleich bei der ersten Aufführung begann man, während des Spieles zu pfeifen. Einer von Hugo's Getreuen eilte zu ihm und teilte ihm das Geschehene mit. Hugo, gleich Napoleon gewohnt, stets auf seine Garde bauen zu können, antwortete wie gewöhnlich: „Schafft nur einige junge Leute herbei.“ Es wird erzählt, daß der Andere verzagt und gesenkten Blickes antwortete: „Es giebt keine jungen Leute mehr.“ Die Generation, an welche der Romantismus dreizehn Jahre früher appelliert hatte, war nicht mehr jung, und, was schlimmer, sie war aufgebraucht; mehr als einer von ihren Dichtern hatte zu große Wechsel auf sie gezogen.

Die Reaktion war unvermeidlich, nnd noch in demselben Jahre trat sie ein. Sie fand ihren Dichter und sie fand ihre Muse.

Ein junger, unbekannter, grundbraver Mann, nicht mit starker Phantasie begabt, aber ausgestattet mit Seelenadel, Ernst, Zartgefühl und Geschmack, reiste von der Provinzialstadt, wo er aufgewachsen war, nach Paris, ein Manuskript in der Tasche. Sein Name war François Ponsard und der Titel des Manuscriptes „Lucrèce“. Es war eine Tragödie, deren Stoff dem Altertum ent-

nommen war, es war die alte Sage von Lucretias Keuſchheit und Tod. Der Stil war nüchtern und ſtreng; er erinnerte an denjenigen Racine's. Man war der Diktion der Romantik müde. Wenn Hugo ſchrieb: „Die Töne rieſelten aus der Orgel wie das Waſſer aus einem Schwamm", oder „Das Tafeltuch war das Leichenlaken des bleichen Kummers" oder „Das alte Weib ging mit gebeugtem und langſamem Rücken", ſo hatte darüber mancher ruhige Bürger ſchon längſt das Haupt geſchüttelt. Aber es war nun einmal kein ebenbürtiger Rival auf dem Platze. Hier fand ſich einer. Auf den erſten Blick erſchien Ponſards Stück wie eine Fortſetzung der alten klaſſiſchen Tragödie. In der erſten Begeiſterung ſah man nicht ſogleich, wie modern dieſer antike Stoff behandelt war, wie viel Ponſard von den Romantikern gelernt hatte, wie tief er Hugo verpflichtet war für das warme Kolorit ſeines Dramas, und wie ſchwach die Originalität des neu Erſcheinenden in Wirklichkeit war.

Man merkte nur, dies Drama war geſund und einfach. Man ſah, das war Lukretia — nicht Hugo's ſchreckliche Lukretia, jenes Ungeheuer von Blutdurſt und Sinnlichkeit, nein, hier erſchien die altrömiſche Lukretia, das Symbol der Keuſchheit und der weiblichen Reinheit. Sie war die Poeſie der Ehe, der Familie, der Häuslichkeit, wie Antony und ſeine Geiſtesverwandten die Moral der Findlinge und die brutale Wildheit vertraten. Alles, was in Frankreich klaſſiſch und katholiſch war, Jeder, der in der Schweiz eine proteſtantiſch-gläubige Feder führen konnte, ſang Lobpſalmen. Selbſt der kritiſche Vinet ſtimmte mit ein in das große Halleluja. Er gerieth in Ekſtaſe über Ponſard's Stil: „Dieſer Dichter ſpinnt Gold wie ſeine Lukretia die Wolle" u. ſ. w.

Am 7. März 1843 waren die Burggrafen durchgefallen, am 22. April desſelben Jahres wurde „Lucrèce" unter ſtürmiſchem Beifall zum erſten Male aufgeführt. So enge hat die Geſchichte die ſzeniſche Niederlage des Romantismus und den kurzwährenden Triumph von „L'École du bon sens" zuſammengekoppelt. Der ehrliche Ponſard

mußte ſich einbilden, wenn er ſeinen Kritikern glaubte, Janin und den Anderen — nur Théophile Gautier und Théophile Doudey proteſtierten — ſein Ruhm ſtehe nun feſt begründet für alle Zeiten.

Mit ihrem Dichter hatte die klaſſiſche Reaktion auch ihre Darſtellerin gefunden. Im Jahre 1838 debütierte im Théâtre français ein junges, ganz ungebildetes Kind, ein Judenmädchen, welches auf den Straßen und in den Cafés zu ſeiner Harfe geſungen hatte — und in dieſem geringen Mädchen lebte die Muſe.

Rachel betrat die Bühne. Bald ergab es ſich, daß dieſes junge theatraliſche Genie, das größte, welches Frankreich je geſehen, eine entſchiedene Antipathie gegen die Rollen der romantiſchen Dramen hatte. Das alte, klaſſiſche Repertoire dagegen faßte Rachel mit ſolcher Leidenſchaft und ſolchem Ernſt auf, daß ſie — was Niemand für möglich gehalten hätte — jenen alten Tragödien ihre Anziehungskraft wieder gab, eben den Tragödien, welche die romantiſche Schule mit Spott und Hohn vom Theater vertrieben hatte. Was half es, daß Gautier die Hände rang! Iphigenia, Merope, Emilia, Chimene, Phädra wurden von neuem in Szene geſetzt, und durch Rachel mit ſolchem Adel und ſolcher Wahrheit ausgeſchmückt, daß das leicht bewegliche Publikum bisweilen von einer wahren Wut gegen diejenigen ergriffen wurde, welche gewagt hatten, ſich über dies Nationalheiligtum ſpöttiſch zu äußern. Eine Nation freut ſich immer, wenn ſie inne wird, daß ſie nicht mit Unrecht ein paar Jahrhunderte hindurch zu ihren berühmten Männern und deren Werken voll Stolz emporgeſehen.

Rachel hatte zuerſt die Titelrolle von „Lucrèce“ zurückgewieſen, obwohl dieſelbe für ſie geſchrieben war. Als aber das Stück im Odéon Glück gemacht, übernahm ſie dieſelbe doch. Ein Augenzeuge hat mir die Stimmung, welche im Theater herrſchte, als Rachel zum erſten Male die Lucretia ſpielte, mit folgenden Worten geſchildert: „Alles ſaß in atemloſer Erwartung, als der Vorhang aufgehen ſollte. Er hob ſich — und wir ſahen Rachel als Lukretia

am Rocken mitten unter ihren Mägden ſitzen. Schon vorher war es ſtill geweſen; aber als ſie nun das Haupt erhob und die Lippen öffnete, um die erſten Worte an ihre Sklavin zu richten: Lève-toi, Laodice! herrſchte eine ſolche Stille, daß wir die Fruchthändlerinnen draußen auf dem Markte ihre Apfelſinen feilbieten hörten."

In der Begeiſterung für Rachel überſah man, daß die klaſſiſche Formel nicht dadurch wieder lebendig wurde, daß ein vereinzeltes Genie eine Zeitlang genialen Werken aus der Vorzeit neues Leben einhauchte; in der Freude über Ponſard mangelte dem Publikum der Blick dafür, wie vorübergehend deſſen Triumph ſein mußte. L'École du bon sens entwickelte ſich, wie ſchon die Benennung warnend andeutet, niemals zu einer lebenskräftigen poetiſchen Schule. Ponſard ſelbſt war ein Talent zweiten Ranges; und ſein begabter Nachfolger Emile Augier, der ihm ſeine Poeſieen zueignete, und deſſen Jugenddramen in verwandtem Geiſte geſchrieben ſind, verließ mit den Jahren jenen nüchternen Stil.[1] Hat die Schule bei ſo rühmlichem Streben auch die höhniſchen Angriffe nicht verdient, zu deren Gegenſtand ſie ſeitens einiger unverſöhnlicher jüngerer Romantiker wie Vacquérie und Théodore de Banville gemacht wurde, ſo iſt doch ihre Bedeutung einzig die, daß ſie den Zeitpunkt bezeichnet, wo das romantiſche Drama ſich ſelbſt überlebt hatte.

[1] Augiers „Gabrielle" iſt wohl das ſchönſte Schauſpiel, das L'école du bon sens hervorgebracht. Seine Dramen „La Jeunesse" und „La Pierre de touche" ſind augenſcheinlich durch Ponſards „L'honneur et l'argent" hervorgerufen.

XXXIV.

Man kann die Arbeit, welche von einer großen litterariſchen Schule — wie es die romantiſche in Frankreich war — vollbracht wird, mit dem Aufbau einer ganzen Stadt vergleichen; nur daß die Litteratur auf einen Grund baut, der bloß durch ſchwache, lockere Dämme gegen die Flut der Vergeſſenheit geſchützt iſt. Bald gewahrt man, daß Waſſer in den Grund eingedrungen; allmählich ſteigt es höher und höher; zuletzt verſchwinden alle niedrigeren Gebäude, und nur die höchſten Monumente ragen noch ſichtbar über dem Waſſerſpiegel des Letheſtromes empor.

Was dieſen höchſten litterariſchen Denkmälern ihre feſte Haltung verleiht, iſt teils die Tiefe des Fundaments von Ideen, welches ſie trägt, teils die genaue Übereinſtimmung zwiſchen einer vollkommenen Kunſtform und der Idee; doch in letzter Inſtanz handelt es ſich darum, daß der Dichter bewußt oder unbewußt, voll und ganz von dem Geiſte ſeiner Zeit durchdrungen geweſen; denn der Geiſt iſt es, der lebendig macht und vor dem Untergang bewahrt. Man kann in Frankreich drei Hauptrichtungen des Romantismus verfolgen:

Das Beſtreben nach treuer Darſtellung des Wirklichen, gleichviel ob die Treue die hiſtoriſche Vergangenheit oder das moderne Leben betraf, d. h. den Trieb nach Wahrheit,

das Streben nach vollendeter Form, einerlei ob dieſelbe als das Plaſtiſche und Maleriſche im Ausdruck, als ſtreng metriſche

Harmonie oder als knappe Einfachheit eines unvergänglichen Proſaſtils aufgefaßt wurde, d. h. die Liebe zum Schönen,

endlich die reformatoriſche Begeiſterung für große religiöſe oder politiſche Ideen, das ethiſche Streben innerhalb der Kunſt, d. h. den Sinn für das Gute.

Dieſe drei Grundrichtungen beſtimmten das Weſen dieſer lebensvollen, kunſtreichen Schule, wie die drei Dimenſionen den Raum beſtimmen; und dieſe verſchiedenen Beſtrebungen, jede in ihrer Art, haben in jener Zeit Werke von hohem und bleibendem Werte hervorgebracht.

Sie beſitzen jedoch nicht alle in gleichem Grade die Gabe, die Erinnerung an die Schöpfer derſelben lebendig zu erhalten. Es zählen ja alle Künſte Werke auf, welche die Erinnerung an ihren Urheber überleben, weil das Werk trotz ſeiner Vollkommenheit keine Sympathie für den zu erwecken vermag, dem es ſeine Entſtehung verdankt; und umgekehrt giebt es auch Schriftſteller, deren Perſönlichkeit lebendig vor der Nachwelt daſteht und deren man mit Dankbarkeit und Bewunderung gedenkt, ſelbſt wenn die meiſten ihrer Werke ſchon in Vergeſſenheit geraten ſind.

Die romantiſche Schule weiſt Geiſter und Werke von beiden Arten auf. Sie hat Schriftſteller wie Balzac, Mérimée und Gautier, die eine natürliche oder künſtliche Gefühlsloſigkeit gegenüber dem ſozialen und politiſchen Streben des Zeitalters an den Tag legten, und ſie beſitzt Dichter, die mit tiefer Bewegung und inniger Teilnahme den Verſuchen zuſahen, welche die Zukunft ihres Vaterlandes wie die der ganzen Menſchheit reformieren und organiſieren wollten. Die Poeſie hat ja zwei Grundformen. Sie hat entweder den Charakter einer auf pſychologiſcher Forſchung beruhenden Darſtellung — in dieſer Geſtalt nähert ſie ſich der Wiſſenſchaft — oder ſie hat das Gepräge einer Verkündigung, einer begeiſterten Mitteilung — und in dieſer Form nähert ſie ſich der Religion. Es gab im Geſchlechte von 1830 eine ganze Gruppe von Geiſtern,

welche die Poesie in letzterer Weise auffaßten. Man hat ihnen Unrecht gethan, wenn man ihre Produkte mit dem Namen Tendenzpoesie herabsetzte. Denn was man hier als Tendenz verdammte, ist nichts anderes, als der Geist des Jahrhunderts, dessen Ideen; und diese sind auf die Länge das Lebensblut jeder wahren Poesie. Was man im eigenen Interesse der Poesie fordern muß, ist nur, daß die Adern, in denen dieses Lebensblut rollt, und die man gerne bläulich durch die Haut schimmern sieht, nicht angeschwollen oder dunkel hervortreten, wie bei einem Zornmütigen oder Kranken.

Schon im Laufe der dreißiger Jahre brechen von allen Seiten reformatorische Ideen über die romantische Schule herein. Geht man bis zu ihrer Quelle zurück, so kann man nicht früher stehen bleiben, als bei Saint-Simon. In Graf Saint-Simon (geb. 1760) — der Enkel und einzige Abkömmling des berühmten Herzogs gleichen Namens, welcher geheimer Geschichtschreiber des Hofes unter Ludwig XIV. Regierung war — hatte Frankreich, das der Faustdichtung so wenig Interesse widmete, im achtzehnten Jahrhundert einen wirklichen Faust hervorgebracht, einen Faust von unruhiger Genialität, mit dem unwiderstehlichen Verlangen, das Universum theoretisch und praktisch kennen zu lernen. Er ist weniger klar und rationell als der Held in Goethe's berühmter Dichtung, aber sein Blick ist weiter, sein Ziel größer und sein Streben höherer Natur. Er beginnt seine Laufbahn so, wie Faust dieselbe beschließt. Seine Pläne — ein Durchbruch der Landenge von Panama, eine großartige Kanalanlage in Spanien — erinnern an die Wirksamkeit, mit welcher Faust sein Leben endigt. Saint-Simon war nacheinander Offizier, Weltmann, Ingenieur, Projektenmacher, Philosoph, Gelehrter, Nationalökonom, zuletzt Religionsstifter — ein hochbegabter Polyhistor mit etlichen Zügen eines Universalgenies. Er brachte in der Jugend sein Vermögen durch, da ihm die Titel und Rechte eines Pairs von Frankreich und eines Granden von Spanien samt einer Summe von 500 000 Francs als Erbe ge-

ſichert ſchienen. Aber ſein Vater überwarf ſich mit dem Herzog von Saint-Simon und aus der Erbſchaft wurde nichts. Der Sohn verſank in die tiefſte Armut, arbeitete als Kopiſt im Leihhaus täglich neun Stunden für ein Jahresgehalt von 1000 Francs und war im Jahre 1812 genötigt, von Waſſer und Brot zu leben. Eines Tages machte er in Verzweiflung einen Selbſtmordverſuch. Er ſchoß ſich ein Auge aus, wurde aber wieder hergeſtellt. Sogar der Selbſtmordverſuch iſt ein fauſtiſcher Zug.

Es ſammelten ſich Schüler um ihn, bei denen er Unterſtützung fand. Sie nahmen ſeine Lehren mit Begierde auf und gründeten eine Zeitſchrift nach der anderen, um ſeine Ideen zu verbreiten.

Als er fünf Jahre vor der Julirevolution ſtarb, waren dieſe Ideen nur von einem kleinen Kreis gekannt und kultiviert. Doch unter der Regierung Ludwig Philipps verbreiteten ſie ſich immer mehr, während ſie zugleich in mancher Hinſicht eine Umgeſtaltung erfuhren. Es formte ſich daraus die Lehre einer Sekte, welche ſich mit einem Hohenprieſter an der Spitze gebildet hatte, eine Sekte, welche die hervorragendſten Männer aus allen Fächern zu ihren Anhängern zählte, Finanzmänner wie Iſaac Péreire, Komponiſten wie Félicien David. So kam es, daß die Saint-Simoniſtiſchen Ideen überall durchdrangen: Michel Chevalier nahm ſie als Elemente in ſeine Nationalökonomie auf; Frankreichs größter Hiſtoriker in damaliger Zeit, Auguſtin Thierry, fühlte ſich durch dieſelben inſpiriert; der bedeutendſte franzöſiſche Denker in dieſem Jahrhundert, Auguſte Comte, ſchöpfte ſeine Grundgedanken aus ihnen; ſie fanden endlich vielfach modifiziert in Pierre Leroux und Lamennais einflußreiche philoſophiſche und religiöſe Apoſtel, und gleichzeitig beeinflußten ſie die Poeſie. An und für ſich war dies kein Wunder; hatte doch Saint-Simon trotz allen ſeinen Schwärmereien etwas von dem Seherblick großer Dichter.

Er war ſeiner Zeit voraus; denn ſein Ideenleben iſt eines der Symptome der großen Reaktion gegen das achtzehnte Jahr-

hundert, welches er als einen nur kritischen, auflösenden Zeitraum betrachtete, während er das neunzehnte Jahrhundert eine organische positiv hervorbringende Epoche nannte. Er wandte sich ebenso unbedingt gegen diejenigen, welche sich einbildeten, das Glück der Menschheit ließe sich durch eine bloße Umänderung der Staatsform sichern, wie auch gegen jene, welche, wie die kirchliche Partei, die Vergangenheit verteidigten, um dieselbe zurückzurufen. Er war nicht der Wortführer der Vergangenheit, sondern der Zukunft; und in den Bestrebungen der Reaktion glomm für ihn nur der eine Funke von Wahrheit: daß die Menschheit nicht durch bloße Verstandesbegriffe civilisiert werden könne, sondern daß es dazu der Religion bedürfe; allerdings einer solchen, welche die alten Überlieferungen, das Äußerliche der Religionen ausgeschieden hatte. Da ihm in seinem Reformeifer nicht damit gedient war, nur Halbes zu erringen, so bedeutete die negative Freiheit, die bloße Befreiung von hindernden Schranken, ihm nur wenig, wenn sie nicht durch die wahre Freiheit, das heißt ein immer größeres und reicheres positives Können, vervollständigt wurde. Die letzten kritischen Jahrhunderte waren damit vorangegangen, die theokratischen und militärischen Systeme des Mittelalters umzustürzen; nun galt es, das wissenschaftliche und industrielle System aufzubauen. Die Bestimmung der Wissenschaft war es, den Platz des Glaubens einzunehmen, die Aufgabe der Industrie, an Stelle des Krieges zu treten.

Vorläufig handelte es sich darum, die Wissenschaft und die Industrie zu „organisieren".

Bezüglich des ersteren Punktes kann man in Saint-Simon's „Briefe von einem Genfer Bürger" sein Projekt nachlesen, das darin besteht, an Newton's Grab eine Subskription zu eröffnen, zum Besten der hervorragendsten Gelehrten und Künstler, vermittels deren sie ohne Nahrungssorgen ausschließlich in ihrem Fache thätig sein könnten und reichlichen Lohn für ihre Arbeit erhielten — ein Pro-

jekt, das der Verfaſſer des „Chatterton“ ſicher mit Begeiſterung aufgenommen hat, wofern er es geleſen. Mehr Verwunderung dürfte es bei ihm erregt haben, wenn man ihm ſagte, daß zum Entgelt dieſe Genies die Verwaltung des geiſtigen Bedarfes der Menſchheit nach einem beſtimmt detaillierten Reformplan übernehmen ſollten.

Hinſichtlich der Organiſation der Induſtrie iſt Saint-Simon's „Parabel“ ein hoch intereſſantes Aktenſtück. Da die Parabel wahrſcheinlich unter ſeinen Schriften die einzige iſt, welche man in Zukunft noch leſen wird, weil ſie ausnahmsweiſe in kurzem, bündigen Stil geſchrieben iſt und überdies ein Witz darin aufblitzt, der ſich ſonſt nirgends bei Saint-Simon findet, gebe ich ſie in gedrängter Form hier wieder.

Geſetzt, ſagt er, Frankreich verlöre von ſeinen Phyſikern, Phyſiologen, Dichtern, Malern, Mechanikern, Ärzten u. ſ. w. die 50 erſten jeden Fachs, im Ganzen 3000 ſeiner erſten Gelehrten, Künſtler, Handwerker — was dann?

Da dieſe Männer weſentlich die produktiven Kräfte des Landes ſind, die Blüte des franzöſiſchen Volkes darſtellen, ſo würde es mindeſtens einer ganzen Generation bedürfen, um die Folgen dieſes Unglücks gut zu machen. Denn ſolche Menſchen, deren Wirkſamkeit poſitiven Nutzen bringt, ſind Ausnahmen, und die Natur iſt mit Ausnahmen nicht verſchwenderiſch.

Stellen wir den Fall anders: angenommen, Frankreich behält alle ſeine genialen Männer der Wiſſenſchaft, Kunſt, Induſtrie und des Handwerks, hat aber das Unglück, Seine Königliche Hoheit, den Bruder des Königs, ferner Ihre Königlichen Hoheiten die Herzöge von Berry, von Orléans und von Bourbon, die Herzogin von Angoulême, die Herzogin von Bourbon und die junge Herzogin von Condé zu verlieren. Gleichzeitig verliert das Land alle die höchſten Würdenträger der Krone, alle Staatsminiſter, Kammerherren, Jagdjunker, Marſchälle, Kardinäle, Erzbiſchöfe, Biſchöfe,

Groß-Vikare und Domdechanten, alle Präfekten und Unterpräfekten, alle Richter und überdies 10 000 Gutsbesitzer, die ein großes Haus führen.

Ein solches Ereignis möchte gewiß die Franzosen tief betrüben, weil sie gutherzig sind und das Verschwinden einer so großen Anzahl ihrer Mitbürger keineswegs mit Gleichgültigkeit ansehen würden. Aber dieser Verlust von nicht weniger als 30 000 Individuen, welche als die ersten im Staate gelten, würde sie doch nur aus rein sentimentalen Gründen bekümmern. Denn für den Staat als Staat entstünde daraus kein ernstliches Ungemach; in erster Linie schon deshalb nicht, weil es sehr leicht wäre, die freigewordenen Plätze wieder auszufüllen. Es existiert eine große Anzahl von Franzosen, welche imstande wären, die Funktionen von Seiner Majestät Bruder ebenso gut zu versehen wie Hochderselbe; viele sind der Stellung eines Prinzen von Geblüt gewachsen u. s. w. In den Vorzimmern des Hofes giebt es genug Beamte und Bedienstete, die sofort bereit wären, die höchsten Würdenträger der Krone zu ersetzen u. s. w. Die Armee besitzt eine große Anzahl Offiziere, die ebenso gute Generäle abgeben würden wie unsre nunmehrigen Marschälle, und wie viele Handlungsreisende sind nicht bessere Köpfe als unsre Minister, wie viele Geistliche sind ebenso gläubig und tauglich wie unsre Kardinäle, Erzbischöfe, Bischöfe u. s. w. Was endlich die 10 000 Gutsbesitzer betrifft, so würden ihre Erben nicht einmal eine Lehrzeit nötig haben, um in Gesellschaftssälen mit ebenso feinem Anstand wie jene die Honneurs zu machen.

Wie man sieht, liegt diesem Scherz, welcher Saint-Simon vor den Richterstuhl führte, der Gedanke zu Grunde, daß nur die produktive Klasse von Staatsbürgern wirklich nützlich ist: Vor der Revolution bestand der Kampf zwischen dem Adel und dem Bürgerstand; in der neuen Zeit, da letzterer zum Teil den Platz des früheren Adels und mit demselben dessen Rechte eingenommen hat,

herrscht der Zwiespalt zwischen dem unproduktiven und dem produktiven Stand; die Zukunft gehört dem Gewerbefleiß, der Arbeit, den Werken des Friedens, nützlicher Thätigkeit. Doch während die zeitgenössischen französischen Nationalökonomen nur dem Einzelnen die möglichst freie Entwickelung seiner Fähigkeiten zu sichern wünschten, forderte Saint-Simon das Eingreifen des Staates. Dieser sollte die Arbeit und die Produktion organisieren; er allein wäre imstande es durchzusetzen, daß in Zukunft nicht mehr ein Mensch vom andern, sondern daß nur noch die Natur durch den Menschen ausgenutzt würde. Der Staat sollte endlich, bei aller Anerkennung der natürlichen Ungleichheit zwischen den Menschen, das Seine dazu beitragen, die künstliche aufzuheben, und darum jedes Privilegium der Geburt, hauptsächlich das Erbrecht, abschaffen oder einschränken.

Wir begegnen also bei Saint-Simon zuerst dem Grundgedanken des modernen Sozialismus, dem Mißtrauen gegen die Folgen der freien Konkurrenz mit dem Anspruch, daß die produktive Arbeit zu ihrer Ehre und ihrem Rechte komme. Folgerichtig gelangte er zu der berühmten Forderung, daß Jeder in der Gesellschaft in das richtige Verhältnis zu seinen Fähigkeiten und Leistungen gestellt werde (à chacun selon sa capacité!). — Demnächst taucht — zum erstenmal auf französischem Boden — die Lehre auf von der vollständigen Gleichstellung der Frau und des Mannes. Endlich folgt in religiöser Hinsicht die Verwerfung der ganzen Dogmenlehre, nicht in der Absicht, die Religion umzustürzen, sondern damit aus dem Grabe der Orthodoxie das eine Prinzip erstehe: Liebet einander! ein neues Christentum, das Saint-Simon in seiner letzten Hauptschrift: „Le nouveau Christianisme“ entwickelte, und dessen einziger Grundsatz der ist: Die Aufgabe der Religion besteht darin, die Gesellschaft zu dem großen Ziele hinzuführen, das Schicksal der ärmsten und gleichzeitig zahlreichsten Klasse möglichst rasch zu verbessern.

Es war in Saint-Simons Persönlichkeit etwas, was den

naiveren unter den Romantikern verwandt vorkommen mußte. Er hatte das unbegrenzte Selbstvertrauen, welches auch Anderen Glauben einflößt, dagegen besaß er nichts von der vorsichtigen Selbstkritik des Philosophen — er war dogmatisch, war Prophet. Außerdem hatte er den romantischen Durst Alles durchzuleben und zu empfinden. Wenn man die Ansprüche an den Denker liest, welche er als Bedingungen für den Fortschritt in der Philosophie aufstellt, so wird man sehen, daß sie nur wenig verschieden von denen sind, welche ein junger romantischer Dichter für die Produktion notwendig finden würde. Sie sind: Man soll 1. in den Jahren der Kraft ein so thätiges und originelles Leben wie möglich führen, 2. jede Art der Praxis und Theorie kennen lernen, 3. alle Gesellschaftsklassen studieren und sich selbst in die verschiedensten sozialen Stellungen bringen, 4. endlich soll man seine Beobachtungen zusammenfassen und das Resultat davon ziehen.

Ein Hauptpunkt in Saint-Simons Lehre, welcher in der Regel die romantischen Schriftsteller abstieß, war die Begeisterung für den Industrialismus, der als ausschließlich nützlich den meisten von ihnen zuwider war. Doch die Lehre entbehrte deshalb nicht romantischer Elemente; sie mußte auf den Romantiker sowohl durch ihr revolutionäres als durch ihr phantastisches und utopisches Element, durch ihre Betonung der natürlichen Ungleichheit, durch ihren bis ins Extrem getriebenen Kultus des Genius und durch ihre religiösen Aspirationen anziehend wirken. Allgemein poetisch war sie endlich durch ihre Fürsorge für die Frau und durch die Menschenliebe, mit welcher sie die schlecht gestellten Klassen der Gesellschaft umfaßte.

Erst nach 1830 begann Saint-Simons Lehre eine Gesellschaftsmacht zu werden. Er selbst war, wie Religionsstifter pflegen, zugleich Verkündiger und Vorbild gewesen; er hatte es verstanden, ein förmliches Apostolat ins Leben zu rufen; seine Schüler betrachteten ihn in vollem Ernst als den Messias der

neuen Zeit und zogen als deſſen Jünger hinaus in die Welt. Durch ſeine Schüler und deren Geiſtesverwandte lernte man darum eigentlich erſt unter der Julimonarchie den Saint-Simonismus kennen, obwohl einzelne rege Geiſter ſchon früher den Meiſter ſelbſt ſtudiert hatten. So finde ich in Victor Hugo's Tagebuch von 1830 (Littérature et Philosophie mêlées I.) eine Notiz, welche beweiſt, daß er Saint-Simon damals bereits geleſen hatte.

Zwar mußte das Organ Saint-Simons, „Le Producteur", nur ein Jahr nach ſeinem Tode eingehen; aber gerade dieſer Umſtand brachte ſeine Schüler mehr in perſönliche und intime Berührung mit ihren Anhängern. Von dem Zeitpunkt an als Enfantin, der Paulus der jungen Lehre, ein ſchöner Mann von mächtiger Perſönlichkeit und ein Prediger erſten Ranges, der etwas von dem Herrſcher- und Führertalente eines Brigham-Young in ſich hatte, das faktiſche Oberhaupt der Sekte geworden war, gewann dieſe eine nicht geringe Anzahl hochbegabter Jünglinge und gebildeter, lebhafter Frauen für ſich. Beträchtliche Gaben floſſen der Saint-Simoniſtiſchen „Familie" freiwillig zu, im Jahre 1831 allein 330,000 Francs. Man gründete ein neues Organ, die Wochenſchrift „L'Organisateur", und von 1831 ab übernahm Pierre Leroux, wie ſchon früher erwähnt, „Le Globe". Indes verlor die Lehre immer mehr ihr urſprüngliches Gepräge. Während Saint-Simon in ſeinem Organiſationsplan den Kapitaliſten einen hervorragenden Platz zugedacht hatte — eine von den drei Kammern, die er errichtet haben wollte, ſollte ausſchließlich aus Kapitaliſten beſtehen — griff man nun das Kapital an; und während Saint-Simon jedem Kommunismus abgeneigt war, hatte die „Familie" faktiſche Gütergemeinſchaft eingeführt und verlangte das gleiche ſogar vom Staat. Doch eine einzelne beſtimmte Konſequenz, die man aus der Lehre zog, führte deren Untergang und die Auflöſung der ganzen Sekte herbei. Saint-Simon hatte gelehrt: da das alte Chriſtentum Geiſt und Fleiſch von einander geſchieden habe, ſo gelte es nun, dieſen

Zwieſpalt wieder auszugleichen. Das alte Chriſtentum habe Selbſtverleugnung und die Kaſteiung des Fleiſches als Ziel aufgeſtellt, das neue ſollte Wohlſein und allgemeines Glück als Endzweck betrachten. Mit anderen Worten läßt ſich ſein Gedanke folgendermaßen wiedergeben: Das Chriſtentum der Askeſe war eine ſtrenge, gewaltſame Kur gegen das üppige Schwelgen des Römerreiches, welches Befriedigung aller Begierden ſuchte; jedoch die Kur hat ſich als völlig ſo gefährlich wie die Krankheit erwieſen. Der Krankheit ſind wir ledig geworden; aber wer befreit uns vom Heilmittel, ohne daß ein Rückfall folgt? Keine andere Macht als das neue Chriſtentum.

Aus dieſer relativ geſunden Grundidee wollte Enfantin Zuſtände herleiten und unverzüglich verwirklichen, die an jene erinnern, welche Johann von Leyden in früherer Zeit bei den Wiedertäufern eingeführt hatte. Von Anfang an hatte der Saint-Simonismus verkündet, an Stelle des Individuum Mann ſolle in der neuen Ära das Individuum Mann-Frau treten mit gleichen Rechten und mit voller Freiheit, eine eingegangene, nicht befriedigende Ehe aufzulöſen, denn in dem Paare, nicht in dem einzelnen Menſchen, ſei die wahre Menſchlichkeit verwirklicht. Enfantin zog hieraus die Konſequenz, zwei Arten von Ehe anzunehmen, die monogame und die im Lauf der Zeiten (nicht gleichzeitig) polygame, das heißt, die dauernde und die äußerſt flüchtige, während wirkliche, gleichzeitige Polygamie nur zum Beſten der männlichen und weiblichen Prieſter eingeführt werden ſollte. Wiewohl man weder in der öffentlichen Diskuſſion, noch ſpäter während der Gerichtsverhandlungen etwas von Belang einwenden konnte gegen das Argument der Saint-Simoniſten, daß dieſe Ordnung in der Hauptſache keine andre Folge haben würde als Verhältniſſe zu regulieren und zu legitimiſieren, welche man als ungeſetzlich ſchon ringsum in der Geſellſchaft vorfinde — ſo zeigt doch die gezogene Konſequenz zur Genüge, wie gänzlich den jungen Schwärmern der Blick für das

mangelte, was unter den gegebenen Gesellschaftsverhältnissen sich verwirklichen ließe und was nicht, und wie befangen sie in dem Glauben waren, historische Zustände durch einen Federstrich umformen zu können. Was ihnen zur Entschuldigung gereicht, ist der Umstand, daß, mit Ausnahme von Enfantin und Bazard, im Jahre 1830 sämtliche Saint-Simonisten (wie auch alle Anhänger von Lamennais) erst ungefähr 20 Jahre zählten. Das Lachen machte ihrer Propaganda ein Ende. Im Sommer 1832 wurden die Häupter der „Familie" verurteilt: Enfantin zu einem Jahr Gefängnis, Michel Chevalier und Duveyrier zu einer unbedeutenden Geldstrafe. Die jungen Enthusiasten, aus denen die kleine Sekte bestand, zerstreuten sich nach allen vier Winden, aber nur, um als reife Männer (fast ohne Ausnahme) sich auf industriellem, wissenschaftlichem oder künstlerischem Gebiete rühmlichst auszuzeichnen. Ihre Übertreibungen der Lehren Saint-Simons waren ebenso wie Fouriers gleichzeitige Utopien ohne irgendwelche Einwirkung auf die schöne Litteratur. Diese wurde nur durch die ursprünglichen Grundgedanken des Meisters beeinflußt.

Denn bald schwirrten die Saint-Simonistischen Ideen in der Luft der damaligen Zeit, befruchteten sie mit ihrem Samen und wirkten ansteckend auf die Gemüter; sie ergriffen bisweilen ein weiches Gemüt, und dieses weiche bekehrte dann ein kräftiges; sie bemächtigten sich einer Frau durch einen Mann oder umgekehrt, eines Dichters durch einen Prediger oder eines jungen Polytechnikers durch einen Dichter. Und sie riefen, wie Ideen zu thun pflegen, verwandte Ideen hervor, einige, welche seit Ende des vorigen Jahrhunderts geschlafen hatten, wie z. B. Louis Blancs demokratisch-sozialistische, andre, philosophisch-historisch-humanitäre, die an Schelling erinnerten und zugleich der Plutokratie drohten, wie diejenigen des Pierre Leroux in seiner zweiten Periode, wieder andre, welche, wie diejenigen Lamennais', Gedanken und Gefühle erweckten, ähnlich denen, mit welchen Priester, die während der

Bauernaufstände des Mittelalters den Empörern das Kreuz vortrugen, das Proletariat so hingerissen hatten, daß es ohne Bedenken das Leben einsetzte.

Lamartine, der während der Restauration die bedeutendste dichterische Kapazität der konservativen Partei gewesen, beginnt schon zu Anfang der dreißiger Jahre zu schwanken. Man spürt seine Sympathie und die Neubildungen seiner Überzeugung bereits in seinem „Jocelyn“ (1836), so mild und fromm dieser versifizierte Roman auch ist. In der Vorrede weicht er der Frage nach seinem Glauben mit der Wendung aus, daß, welcher Art dieser auch sei, er doch nicht die Ehrfurcht seiner Jugend vor der Kirche vergessen habe. Dennoch konnte es nicht der Aufmerksamkeit entgehen, daß die Handlung des Gedichtes als ein Angriff auf den unvermählten Stand der Geistlichen, also auf einen Hauptpunkt der Kirchenlehre, zu betrachten war; in Jocelyn's Tagebuchaufzeichnung vom 21. September 1800 fand sich außerdem diese vielsagende Stelle:

„Die menschliche Karawane hatte sich eines Tages in einem Walde gelagert, dessen Saum von dem steilen Ufer eines Flusses begrenzt war; es war nicht möglich weiter vorzudringen. Hohe, mächtige Bäume gewährten ihr Schutz gegen Sonne und Wind. Die Zelte, deren Stricke sich um die Äste der Bäume schlangen, bildeten gleichsam Dörfer rings um die Stämme, und die Menschen, welche auf dem Rasen zerstreut lagen, aßen ihr Brot im Schatten und sprachen friedlich mit einander. Doch plötzlich — wie von Wahnwitz erfaßt — erhoben sich die Männer, samt und sonders von einem Gedanken ergriffen, hieben ihre Äxte in die Stämme und fällten alle die grünen Wölbungen, in denen Vögel sich Nester gebaut. Und die Tiere des Waldes kamen aus ihren Höhlen und sahen gleich den flüchtigen Vögeln entsetzt, was geschehen, und verwünschten diese Rasse, welche so eifrig zu ihrem eignen Schaden arbeitete und das Dach niederriß, das ihr Schutz gab. Doch während die unvernünftigen Geschöpfe des Waldes den Herrn der

Natur bedauerten, fuhr er in ſeinem gewaltigen Zerſtörungswerk fort und warf die Stämme als Brücken über den Abgrund, bis der Fluß bedeckt und wegſam war. Und friedlich ſetzte die Karawane ihre unaufhaltſame Reiſe fort und eroberte das andre Ufer."

Hierbei blieb es nicht. „La Chute d'un ange" zeigte trotz aller Fehler, daß der Dichter ſelbſt ſeinen früheren ſeraphiſchen Stil verworfen hatte. Zugleich verrieten die erſten Parlamentsreden Lamartine's, daß die Saint-Simoniſtiſchen Ideen allmählich ſeine Orthodoxie verdrängt hatten. Er, der geborene Ariſtokrat, trat in der Politik als „démocrate conservateur" auf, wollte die konſtitutionelle Monarchie mit allen Freiheiten und Fortſchritten der modernen Zeit umgeben. Und ſelbſt hierbei blieb es nicht. Seine 1847 herausgegebene „Geſchichte der Girondiſten", wertlos als hiſtoriſches Werk, aber von einer hinreißenden dichteriſchen Beredtſamkeit, trug mehr als irgend ein andres Buch dazu bei, die Gemüter revolutionär zu ſtimmen und die kommende Umwälzung vorzubereiten. Im Jahre 1848 finden wir den ehemaligen Hofpoeten der Legitimität als den wirklichen Chef der Republik, wie er auf der Altane des Stadthauſes mit der entſchiedenen Beredtſamkeit eines Volkstribuns auftritt und den Gewehrläufen, die auf ſeine Bruſt gerichtet ſind, die vornehme Gleichgültigkeit des Edelmannes entgegenſetzt. Sein Leben feierte eine große, eine ewige Minute an jenem Tag, als er durch ein paar ebenſo poetiſche wie männliche Worte, die er ohne nur mit der Wimper zu zucken ſprach, das Leben ſeiner Kollegen rettete und den Bürgerkrieg abwandte.

Pierre Leroux war es, welcher George Sand in die gärenden ſozialen Ideen einweihte; mit weiblicher Wärme und ohne Bedenken ging ſie ganz in der neuen Ideenwelt auf. Pierre Leroux, ein Metaphyſiker mit einem edlen Herzen, aber ein unklarer Kopf, der in Schellingſchen Dreiheiten dachte, verfocht als ſozialer Reformator die Ideen der Gleichheit und des Fortſchritts, denn jeder Fortſchritt war für ihn ein Steigen in Gleichheit. Er ging aus von einer

entrüſteten Kritik der beſtehenden Geſellſchaftsverhältniſſe, unter denen die Gleichheit nur eine Gleichheit vor dem Geſetze war, welche nicht ausſchloß, daß der Reiche befreit blieb vom Militärdienſt und frei von Strafe, wenn er ſich vergangen; Verhältniſſe, unter denen die Freiheit einzig in der freien Konkurrenz beſtand, das heißt, in dem geſetzlichen Recht des Reichen, den Armen auszubeuten. An Stelle der beſtehenden Geſellſchaft konſtruierte Leroux eine neue. Sie beruhte auf der dreifachen Natur des Menſchen. Die menſchliche Natur beſtehe aus: ſinnlicher Wahrnehmung, Gefühl (innere Anſchauung) und Erkenntnis. Dem entſprachen drei Stände: Gewerbtreibende, Künſtler und Gelehrte; doch dieſe drei Stände ſollten nicht wie bei Saint-Simon Kaſten bilden, ſondern gemeinſam handeln und wirken; Individuen aus den drei Ständen machten je zu dreien ein ſociales Individuum aus und ſollten zuſammen eine Werkſtatt bilden; die Werkſtatt war von drei verſchiedenen Arten, je nachdem die eine oder die andere Wirkſamkeit vorherrſchte u. ſ. w.

Wirft man einen Blick auf alle dieſe Utopien, ſo kann man nicht umhin zu bewundern, wie geſund und groß die Dichter, welche ſich von einzelnen Grundgedanken mit fortreißen ließen, ſich den Syſtemen ſelbſt gegenüber verhielten. Sie ließen Alles, oder faſt Alles, liegen, was erkünſtelt, phantaſtiſch oder parodiſtiſch war. Sie begnügten ſich damit, ihre poetiſche Fackel an dem Altarfeuer anzuzünden, welches dieſe herzensreinen Schwärmer unterhielten, ſie ließen ſich inſpirieren durch die Menſchenliebe, durch den Eifer, womit jene ſich der Unbemittelten und Unterdrückten annahmen, durch ihren glühenden Glauben an das Volk und ihre lebhafte Begeiſterung für den Fortſchritt.

Auf George Sand's Seelenleben hat der Saint-Simonismus, was man auch immer geſagt haben mag, eine heilſame Wirkung ausgeübt. Er gab ihr nach dem Paroxismus der Verzweiflung in „Lélia“ innere Ruhe, einen Glauben, eine Sache, für die ſie wirken

und kämpfen konnte. Offenen Blickes betrachtete ſie, was um ſie herum in Frankreich vorging. Gegen Ende der dreißiger Jahre waren die arbeitenden Klaſſen in heftiger gärender Bewegung. Zu dieſer Zeit hatte ſich die langſame Umwandlung Frankreichs von einem faſt ausſchließlich ackerbauenden Land zu einem Hauptland der Induſtrie vollzogen. Während vorher nur die Landbevölkerung die äußerſte Armut gekannt hatte, waren jetzt in den Städten durch das Fabrikleben, das die Großinduſtrie mit ſich führte, die Armut und die Unruhe des immer wachſenden Stadtproletariats eingetreten.

Wie faſt alle demokratiſchen Schriftſteller Frankreichs wandte George Sand ihre Aufmerkſamkeit der Arbeiterbevölkerung der Städte zu; ſie fing an, ſich mit ihrem harten Kampf ums Leben, ihrer lebhaften Intelligenz, ihren politiſchen und ſozialen Idealen zu beſchäftigen. Der Saint-Simonismus hatte ſie anfänglich durch ſeine Kritik des Verhältniſſes zwiſchen Mann und Weib in der beſtehenden Geſellſchaft intereſſiert und begeiſtert; ſie hatte in der neuen Lehre die Gedanken, die ihr am teuerſten waren, — daß die Ehe nur als freiwillige Verbindung Schönheit und Würde habe, daß der Maire, die Zeugen und der Sakriſtan ihr keinen heiligeren Charakter zu geben vermöchte, als ihr durch die Liebe und das Gewiſſen erteilt worden — als Wahrheiten anerkannt geſehen, die gepredigt und verfochten werden ſollten. Jetzt gab der Saint-Simonismus auch ihrer Liebe zum gemeinen Mann ein geiſtvolleres und beſtimmteres Gepräge; ſie fand bei den Männern des Volkes größere Uneigennützigkeit, mehr Männlichkeit als bei denjenigen der Bourgeoiſie; es kam ihr vor, als ob die Laſter, die ſie in ihren erſten Romanen als Laſter des männlichen Geſchlechts ſo bitter kritiſiert hatte, in Wirklichkeit mehr die Gebrechen einer Klaſſe, als die des ganzen Geſchlechtes ſeien, und die Liebe, mit welcher ſie den Arbeiterſtand erfaßte, gab ihr, mit ihrem Idealismus vereint, das Motiv, Arbeitercharaktere von der ideellen Seite aufzufaſſen und darzu-

ſtellen. Hieraus entſtand eine Reihe von Romanen, in welchen der frühere Gegenſatz zwiſchen einem egoiſtiſch verhärteten und einem uneigennützigen Männertypus dem Kontraſte wich zwiſchen dem idealiſierten und überlegenen Vertreter des vierten Standes und einem mehr oder weniger egoiſtiſchen und von der geſellſchaftlichen Meinung abhängigen Repräſentanten des Bürger- und Adelsſtandes.

Am intereſſanteſten unter dieſen Büchern ſind zwei, die ungefähr im Jahre 1840 entſtanden ſind, „Horace“, der den Bruch der Verfaſſerin mit der Revue des deux mondes veranlaßte, weil dieſe Zeitſchrift ſich weigerte, den Roman aufzunehmen, und „Le Compagnon du Tour de France“, der eigentliche Arbeiterroman, der in ſeiner Unſchuld und Sonntagsſauberkeit ein bezeichnendes Gegenſtück zu Eugène Sue's nur wenig ſpäter erſchienenen, grellen ſozialiſtiſch-demokratiſchen Tendenzromanen abgiebt.

Ich betrachte „Horace“ als eines der beſten Bücher, die George Sand geſchrieben. In dem Helden hat ſie mit feinerem und tieferem Studium als je zuvor oder ſpäter den typiſchen jungen Bourgeois des Julikönigstums dargeſtellt. Hier offenbart ſie den ſeltenſten Scharfblick und eine pſychologiſche Einſicht, die derjenigen Balzacs nicht im geringſten nachſteht. Eine tiefe Antipathie, die jedoch durchaus nicht die gute Laune der Nachſicht ausſchließt, hat ſie inſpiriert. Horace gegenüber ſpielt der Proletarier Arſène eine ſehr ſchöne Rolle. Arſène iſt Maler geweſen und hat aus Armut einen Dienſt als Kellner in einem Café annehmen müſſen; die abhängige Stellung konnte ihn aber nicht erniedrigen. Seine einfache Güte, ſeine prunkloſe Seelenſchönheit macht ihn zu einer der anziehendſten Geſtalten der Dichterin. Man glaubt an ſeine Realität. Arſène iſt mit den Bouſingots liiert, d. h. mit dem Kreiſe junger Studenten, die in den dreißiger Jahren den Stil und das Auftreten der romantiſchen Schule in das politiſche Leben einführten. Man findet ſie auf Lithographien aus der damaligen Zeit häufig

mit ihren Robespierreweſten, dicken Stöcken, Wachstuchhüten oder roten Samtmützen abgebildet. Sie ſahen äußerlich deutſchen Burſchenſchaftlern ähnlich und nahmen an allem Unfug teil, der einen gegen das Juste-milieu-Regiment feindlichen Charakter hatte. George Sand ergreift mit Wärme ihre Partei. „Keiner dieſer Männer, ſagt ſie, die zu jener Zeit die öffentliche Ordnung ſtörten, hat jetzt nötig, darüber zu erröten, daß er einige hitzige Jugendtage hatte. Wenn die Jugend das Große und Stolze, das ihr am Herzen liegt, nur durch Angriffe auf die geſellſchaftliche Ordnung zeigen kann, ſo muß eben dieſe Ordnung ſehr ſchlecht ſein.“ Arſène kämpft heldenmütig und wird ſchwer verwundet in dem Arbeiteraufſtand am 5. Juni 1832, welcher mit voller Sympathie geſchildert wird. Er ſchwingt ſich in den folgenden Jahren zu einer nicht ganz niedrigen politiſchen Bildungsſtufe auf. Seine Lehrjahre haben für uns inſofern Intereſſe, als ſie der Verfaſſerin Anlaß geben, ihre Sympathien unverblümt an den Tag zu legen. Der Mann, den Arſène beſonders bewundert, iſt Godefroy Cavaignac. George Sand charakteriſiert den letzteren und ſeine Freunde, die Geſellſchaft „Les Amis du peuple“. „Ihre Ideen, ſagt ſie, bezeichneten wenigſtens einen großen Fortſchritt über den Liberalismus der Reſtaurationszeit hinaus. Die anderen Republikaner dachten allzuviel daran, das Königtum zu ſtürzen, und nicht genug an die Grundlegung der Republik, Godefroy Cavaignac dagegen dachte an die Befreiung des Volkes, an unentgeltlichen öffentlichen Unterricht, an allgemeines Stimmrecht, progreſſive Umänderung der Eigentumsverhältniſſe u. ſ. w.“ Die Herzenskälte und die Borniertheit des Horace verrät ſich u. a. durch ſeine höhniſchen, wegwerfenden Urteile über den Saint-Simonismus, den er als bloße Charlatanerie anſieht; er verſteht nichts von dem, was in der Saint-Simoniſtiſchen Auffaſſung der Stellung beider Geſchlechter zu einander Wert hat, und muß ſich deshalb darein finden, von einer jungen Nähterin, die mit ſeinem Freunde, einem vortrefflichen jungen Arzte, zuſammenlebt und dies ihr Zu-

ſammenleben als „die in Wahrheit religiöſe Ehe“ betrachtet, mit ſicherer Überlegenheit zurückgewieſen zu werden.[1]

Gewiß ſind hier weit mehr Probleme berührt als die Verfaſſerin hat löſen können; aber ſchon die Beſchäftigung mit den Aufgaben und Gedanken des Zeitalters hat ihrem Roman eine kräftige und anziehende hiſtoriſche Farbe verliehen. Es war ja auch nicht ihre Sache als Romanſchriftſtellerin, ſoziale Probleme zu löſen, ſondern zu zeigen, wie ſie die Herzen und die Gedanken ſelbſt bei verliebten jungen Frauen und ſelbſtzufriedenen oder wahrheitsſuchenden jungen Männern erregten.

Was ich in „Le Compagnon du Tour de France“, der als Roman dem „Horace“ nachſteht, bewunderungswürdig finde, iſt die Friſche des Gefühls, aus dem er hervorgegangen iſt. Vor Mitgefühl mit den Unglücklichen der Geſellſchaft ſein Herz ſchwellen und brennen zu fühlen, von jeglicher Begünſtigung, die das Schickſal Einem im voraus geſchenkt hat, gedrückt und gedemütigt zu ſein, das ſind innere Erfahrungen, die manch ein Zwanzigjähriger kennt. Aber noch in dem Alter von vierzig Jahren nach Gerechtigkeit für Andere zu hungern und zu dürſten, ſich außer Stande zu fühlen, mit Ruhe das Joch zu ſehen, das auf unſchuldigen Nacken laſtet, es als unmöglich zu empfinden, mit Grübeln über eine andere Ordnung, eine andere Moral als die, mit welcher ſich die umgebende Geſellſchaft begnügt, nachzulaſſen, und zwar in dem Grade, daß ſie ſich ſchämt zu ſchlafen, Zerſtreuung zu ſuchen, ſich, wenn auch nur für Augenblicke, glücklich zu fühlen — das iſt das wahrhaft Seltene, und doch iſt es dieſes Gefühl, das George Sand gezwungen hat, ihr Buch zu ſchreiben. Von Liebe zum „Volk“ iſt dieſer Roman getragen, zum Volke, wie es iſt, zu dem Volke, das trinkt und Gewaltthaten begeht, nicht weniger als zu demjenigen, das arbeitet und geiſtige Fortſchritte macht, und zwar iſt dieſe Liebe

[1] Man ſehe die Kapitel VI, X, XIV, XX.

ſo groß, daß es der Verfaſſerin unmöglich geworden, in ihrer Schilderung bei den Laſtern zu verweilen, für deren Exiſtenz ſie ſonſt ſo wenig blind iſt, daß ſie dieſelben einräumt und nennt (man ſehe den Dialog im Kap. XXV). Der Gedanke, der dem ganzen Buche zu Grunde liegt, läßt ſich vielleicht am kürzeſten mit einer Wendung ausdrücken, die irgendwo darin vorkommt: Ein Adliger, welcher der alten Loſung huldigt: Alles für das Volk, Nichts durch das Volk! weil die Unbemittelten ſonſt zugleich Partei und Richter ſein würden, erhält von ſeiner jungen Tochter die Antwort: „Und ſind wir denn nicht in demſelben Fall?“

Kurz nachdem George Sand dieſes Buch geſchrieben hatte, ſtürzte ſie ſich in die praktiſche Politik. Sie hatte ſeit ihrem Bruch mit der „Revue des deux mondes“ in Verein mit Pierre Leroux, Viardot, Lamennais und dem polniſchen Dichter Mickiewicz die „Revue indépendante“ herausgegeben; jetzt gründete ſie im Jahre 1843 mit einigen Freunden in ihrer Gegend das republikaniſche Provinzblatt „L'éclaireur de l'Indre“, an dem ſich auch Lamartine beteiligte. Hierin verfocht ſie bald die Sache der hauptſtädtiſchen, bald diejenige der ländlichen Arbeiter (der Artikel über die Bäckergeſellen in Paris, die Briefe von einem ſchwarzwälder Bauern). 1844 erklärte ſie ſich in dem großen Aufſatz „Politik und Sozialismus“ unbedingt als Sozialiſtin. Als die Revolution 1848 ausbrach, war ſie vollſtändig reif, an derſelben Teil zu nehmen; ſie gab eine kurze Zeit das Wochenblatt „La cause du peuple“ heraus, ſchrieb „Ein Wort an die Mittelklaſſen“ und die berühmten „Briefe an das Volk“, endlich die Bulletins für die proviſoriſche Regierung. Im Laufe des Jahres nahm unter dem Eindruck der nahenden Gefahren ihr republikaniſcher Sozialismus eine faſt fanatiſche Form an. In dem Artikel „La majorité et l'unanimité“, in welchem ſie unmittelbar vor den Wahlen zur konſtituierenden Nationalverſammlung die Leſer zum freiſinnigen Wählen aufforderte, ſchließt ſie — trotz mancherlei Umſchweife und Umſchreibungen — mit der Drohung,

daß, wenn die aus dem allgemeinen Stimmrecht hervorgehenden Wahlen nicht den volkstümlichen Interessen gemäß ausfallen sollten, alsdann noch immer der Appell an die Waffen bleibe.[1] Es ist lehrreich, sie bei ihrer Bewunderung der Volkssouveränität zu diesem despotischen Resultat gelangen zu sehen; es zeigt, welche wilde und männliche Energie in diesem genialen Weibe wohnte. Dieselbe unbeugsame Kraft, die hundert Romane nach einander ins Leben rief, äußerte sich hier in der praktischen Allianz mit Männern wie Ledru-Rollin und Louis Blanc, die sich damit begnügten, das zu denken, was sie ohne Vorbehalt in Worten zum Ausdruck brachte.

Zu Victor Hugo kam der demokratische Ideenstrom besonders durch Lamennais, in dessen Hauptwerk, „Essai sur l'indifférence", die Keime zur Auflösung jenes Autoritätsprinzips lagen, das dieser in seiner Jugend so begeistert verfochten hatte. Im August 1832 wurde Lamennais' Lehre von dem Papste verurteilt. Schon seit dem Jünglingsalter hatte Hugo in dem innigsten Verhältnis zu Lamennais gestanden. Als Hugo in seiner frühesten Jugend sich einen Beichtvater suchte, war er auf Antrieb des Abbé de Rohan zuerst zu Frayssinous, dem einmal so unverzagten und aufopfernden Geistlichen, gegangen, der aber mit der Revolution zum Pariser Modeprieſter avanciert war. Als die weltlichen Ratschläge und Anweisungen dieses Mannes den gläubigen Jüngling anwiderten, fuhr der Abbé mit ihm zu einem kleinen, schwachen und

[1] Man genieße die köstliche, weiblich naive Heuchelei in dem folgenden Passus: „Elle se sent, elle se connaît maintenant, la voix unanime du peuple. Elle vous réduira tous au silence, elle passera sur vos têtes comme le souffle de Dieu, elle ira entourer votre représentation nationale, et voici ce qu'elle lui dira: Jusqu'ici tu n'étais pas inviolable, mais nous voici avec des armes parées de fleurs et nous te déclarons inviolable. Travaille, fonctionne, nous t'entourons de quatre cent mille baïonnettes, d'un million de volontés. Aucun parti, aucune intrigue n'arrivera jusqu'à toi. Receuille-toi et agis!"

ſchmächtigen Manne mit gelbem Geſicht, einer Habichtsnaſe und einem Paar ſchöner, unruhiger Augen, den ſie in grober, ärmlicher Kleidung, in baumwollenen Strümpfen und ſchweren Nagelſchuhen in einer einfachen Wohnung antrafen. Es war der berühmte Lamennais.

Die klerikalen und konſervativen Ideen der beiden änderten ſich langſam im Lauf der Jahre, welche der Julirevolution vorausgingen. Eines Abends im September 1830 kam Lamennais zu Hugo und traf ihn ſchreibend. — Ich ſtöre? ſagte er. — Nein, aber was ich eben ſchreibe, wird Ihnen nicht gefallen. — Gleichviel, laſſen Sie mich hören. — Hugo las ihm die folgenden Zeilen vor, die ſich in ſeinem „Journal d'un révolutionaire de 1830“ finden:

„Die Republik, die noch nicht reif iſt, die aber in hundert Jahren ganz Europa umfaſſen wird, bedeutet, daß die Geſellſchaft ihr eigner Souverän iſt. Sie ſchützt ſich ſelbſt als Bürgerwehr, richtet ſich ſelbſt als Geſchworenengericht, verwaltet ſich ſelbſt als Kommune, regiert ſich ſelbſt als Volksvertretung. Die vier Glieder des Königtums: das ſtehende Heer, die Gerichte, die Büreaukratie und die vom König Erwählten ſind für dieſe Republik nur vier hindernde Auswüchſe, die ſchnell verwelken und ſterben werden.“

„Da iſt ein Satz zu viel“, ſagte Lamennais, „der, daß die Republik noch nicht reif iſt. Sie verſetzen ſie in die Zukunft, ich meine, wir ſollten ſie ſogleich haben.“

Wenige Jahre ſpäter war der Abfall Lamennais' vom Papſttum eine vollendete Thatſache. Um zu zeigen, daß er mit dem Papſt nicht aus Unglauben, ſondern kraft einer neuen Ueberzeugung brach, gab er ſeinem berühmten Manifeſt den Titel: „Worte eines Gläubigen“ (1833).

Es iſt geſagt worden, daß ſeit Erfindung der Buchdruckerkunſt kein Buch ſolches Aufſehen gemacht habe. Es erſchien in wenig Jahren in hundert Auflagen, wurde in vielen Ländern nachgedruckt und in faſt alle Sprachen überſetzt. Es war eine halb im alt-

testamentarischen, halb im christlichen Stil gehaltene Verurteilung der Königsmacht in Europa, des Papstes und der Priester, derjenigen, die den Untergang Polens und die Knechtschaft Italiens herbeigeführt, und des eigennützigen Bourgeois-Regiments in Frankreich selbst. Es ist ein Werk echt priesterlicher Beredtsamkeit, ein Buch voller Pathos und arm an Psychologie, das nur flucht und lobpreist, nur zwei Farben, Höllen-Schwarz und Himmelreichs-Weiß zu seinen Schilderungen verwendet; aber die Wärme des Gefühls, die Reinheit und Schönheit des Gemüts haben dem Buche etwas von der geistigen Macht verliehen, die dem Autor innewohnte; es wirkt wie das Werk eines aus dem Grabe erstandenen Propheten des alten Judäa.

Im Jahre 1837 folgte „Le livre du peuple", in demselben Geiste geschrieben. Man warf den kühnen Abbé ins Gefängnis; aber von dem Gefängnisse aus sandte er ein Buch nach dem andern in die Welt hinaus: „Une voix du prison", „Du passé et de l'avenir du peuple", „De l'esclavage moderne", sämtlich in Saint-Pélagie verfaßt. Dann stirbt er — drei Jahre vor der Februarrevolution — von der heftigen Agitation aufgerieben.

Als Probe seines Stils führe ich einige Bruchstücke an:

„Laßt Euch nicht durch leere Worte betrügen. Viele werden versuchen, Euch zu überzeugen, daß Ihr wirklich frei seid, weil sie das Wort Freiheit auf ein Blatt Papier geschrieben und das Blatt an den Straßenecken angeklebt haben. Aber die Freiheit ist nicht ein Plakat, das man an einer Ecke liest. Sie ist eine lebendige Macht, die wir in uns und um uns fühlen. Der Unterdrücker, der sich mit ihrem Namen deckt, ist der ärgste Unterdrücker, den es giebt. Er fügt Lüge zur Tyrannei und Entheiligung zum Unrecht; denn der Name der Freiheit ist heilig. Hütet Euch vor denen, die da sagen: Freiheit! Freiheit! und sie durch ihre Thaten unterdrücken!" .....

„Der Bauer trägt die ganze Wucht des Tages, ſetzt ſich dem Regen, der Sonne, dem Winde aus, um durch ſeine Arbeit die Ernte vorzubereiten, die im Spätherbſt ſeine Scheune füllen ſoll.

Die Gerechtigkeit iſt die Ernte der Völker.

Der Handwerker ſteht vor Tagesgrauen auf, zündet ſeine kleine Lampe an und plagt ſich ohne Raſt, um ein wenig Brot für ſich und ſeine Kinder zu verdienen.

Die Gerechtigkeit iſt das Brot der Völker.

Der Kaufmann ſcheut ſich vor keiner Anſtrengung, klagt über keine Mühe, nutzt ſeinen Körper ab und vergißt den Schlaf, um ſich Reichtum zu ſammeln.

Die Freiheit iſt der Reichtum der Völker.

Der Seemann fährt über das Meer, ſetzt ſich den Stürmen, den Klippen, der Kälte und der Hitze aus, um ſich die Ruhe für ſeine alten Tage zu ſichern.

Die Freiheit iſt die Ruhe der Völker.

Der Soldat unterwirft ſich den härteſten Entbehrungen, wacht und kämpft und giebt ſein Blut für das, was er Ruhm nennt.

Die Freiheit iſt der Ruhm der Völker.

Wenn es ein Volk giebt, das die Gerechtigkeit und Freiheit geringer ſchätzt als der Bauer ſeine Ernte, der Handwerker ſein Brot, der Kaufmann ſeinen Reichtum und der Soldat ſeinen Ruhm, ſo bauet eine hohe Mauer um dieſes Volk, damit nicht ſein ſtinkender Atem die Luft in Europa verpeſte.“ . . . . .

— — — — — — — — — — — — —

„Junger Soldat! wo gehſt Du hin?

Ich gehe fort, um für die Gerechtigkeit, für die heilige Sache der Völker, für die ewigen Rechte des Menſchengeſchlechts, für die Freiheit gegen die Tyrannen zu kämpfen.

Mögen Deine Waffen geſegnet ſein, junger Soldat!

Junger Soldat, wo gehſt Du hin?

Ich gehe fort um die Schranken einzuſtürzen, welche die Völker

trennen und sie hindern sich gegenseitig in die Arme zu fallen als Brüder, die in liebevoller Eintracht leben sollten.

Mögen Deine Waffen gesegnet sein, junger Soldat!

Junger Soldat, wo gehst Du hin?

Ich gehe fort um den Gedanken, das Wort, das Gewissen von der Tyrannei der Menschen zu befreien.

Gesegnet, siebenfach gesegnet seien Deine Waffen, junger Soldat!“ [1]

Abstrakt und eintönig sind diese Aussprüche und Refrains ganz gewiß, aber von jener Beredtsamkeit geprägt, die einen ungeheuren Eindruck auf den gemeinen Mann macht. Man sieht, daß diesen revolutionären Stimmungsausbrüchen wenig fehlt, um Poesie zu sein. Sie wurden Poesie bei Victor Hugo.

Liest man Hugo's Gedichte aus den vierziger Jahren, so fühlt man, wie er mit seinem Dichterohr den Gang und den dumpfen Lärm der Revolution unter der Erde hört und es ahnt, daß sie ihren Krater in Paris öffnen werde. Schon in der Vorrede zu den „Feuilles d'automne“ erklingt seine Klage über England, das Irland zu einem Kirchhof umwandle, über die Fürsten, die Italien zu einem Gefängnis für Galeerensklaven machen, über den Czar, der Sibirien mit den Polen bevölkere. Schon dort spricht er mit Hinblick auf den Saint-Simonismus von den alten Religionen, die sich häuten, und von den neuen, die ihre halbwegs gesunden, halbwegs unwahren Formeln hervorstammeln. Und von jenen Tagen ab tritt er in all seinen Werken auf als Fürsprecher der Völkerfreiheit, der Demokratie und der Religion der Humanität. Er hatte als Dramatiker mit einer Revolution der Kunstform angefangen. Bald jedoch begann er damit, das Drama im Dienste seiner Ideen zu verwenden, ganz wie in dem vorigen Jahrhundert Voltaire die Tragödie zum Organ der seinigen umgebildet hatte. Eines

[1] Paroles d'un Croyant. Kap. XX, XXXVI und XXXIX.

ſeiner Dramen („Le Roi s'amuse") iſt ein Angriff auf die willkürliche Königsmacht, gegen den brutalſten der gekrönten Wüſtlinge Frankreichs, Franz I., gerichtet, ein zweites („Angelo"), deſſen Vorrede rein Saint-Simoniſtiſch iſt, ſtellt die Frau innerhalb und die Frau außerhalb der Geſellſchaft gegen einander auf, giebt der herumziehenden Schauſpielerin Tugenden, die der vornehmen Dame fehlen, und erteilt jeder von ihnen ihre Idealität, ein drittes (Ruy Blas) iſt die ſymboliſche Thronbeſteigung des niedrigſten Standes. In Molière's „Les Précieuses ridicules" wurde der Lakai noch als ein Tier oder eine Sache behandelt; dort wurde er, ſo geſcheut er auch war, mit Stockſchlägen regaliert, ſelbſt wo er in ſeiner Verkleidung nur ſeinem Herrn gehorcht hatte; kurz vor der großen Revolution hatte Scapin ſich ſodann in Figaro verwandelt, der noch in der Livree die feinen Herrſchaften nach ſeiner Pfeife tanzen läßt; in „Ruy Blas" hat der Bediente, das heißt das Volk, ſeine Livree abgeworfen, ergreift die Macht und regiert. — Wenn man auch für die großen Schwächen dieſer Dramen ein offenes Auge hat, kann es Einen doch erfreuen, den Hauch großer Ideen einzuatmen, der ſie durchweht.

Hugo iſt von Natur ein ſo dogmatiſcher Geiſt, daß jeder Ideenkreis, in den er im Verlauf der Jahre eingetreten iſt, ſich in der Regel für ihn in ein Syſtem von Doktrinen kriſtalliſiert hat. Seinem Geſetzbuch der Humanität gehört ſeit fünfzig Jahren die Abſchaffung der Todesſtrafe an. Er hat ſie mit dichteriſchen Waffen in „Le dernier jour d'un condamné" und „Claude Gueux" bekämpft; er hat ihre Berechtigung praktiſch in zahlreichen Briefen und Manifeſten beſtritten; er hat perſönlich für das Leben der zum Tode Verurteilten gebeten; er hat ihre Sache vor franzöſiſchen Königen und fremden Geſchwornengerichten plädiert. Sind die Anſichten auch noch ſehr geteilt darüber, ob der rechte Zeitpunkt für Aufhebung der Beſtrafung gemeiner Mörder mit dem Tode eingetreten iſt, ſo kann doch das Streben Hugos, das Leben politiſcher Verbrecher zu erretten, auf ungeteilte Sympathie An-

spruch machen. Mehr als ein Menschenleben hat er gerettet. Um nur das bekannteste Beispiel zu nennen, er war es, der durch seine in vier rührenden Verszeilen an Ludwig Philipp gerichtete Fürbitte den edelsten Revolutionär des Jahrhunderts, Armand Barbès, von dem Schafott befreite. Eine solche Handlung wiegt viel weitschweifigen Pathos und etwas Doktrinarismus in seinen menschenfreundlichen Bestrebungen reichlich auf.

Den schönsten und allein angemessenen Ausdruck für das Ideenleben des größten französischen Lyrikers muß man jedoch selbstverständlich in seiner lyrischen Poesie suchen. Alles was er während seiner ersten Periode in dem dramatischen Fach, während seiner zweiten — die außerhalb unseres Rahmens liegt — im Romanfach hervorgebracht hat, ist als wenig bedeutend anzusehen im Vergleich mit den unsterblichen Poesien aus den dreißiger und vierziger Jahren, die er in den zwei Bänden Gedichte gesammelt hat, welche den Titel „Les Contemplations“ führen. Hier haben denn auch sein Fortschrittsglaube, seine politische Überzeugung, seine sozialen Hoffnungen, sein religiöses Gefühlsleben die Kunstform gefunden, welche die einzige ist, die für dieselben paßt. Diese Kunstform läßt sich nicht auflösen oder umschreiben, man muß sich im Original an ihr erfreuen.

Mit voller Wahrheit konnte Hugo in dieser Gedichtsammlung sagen: „Ich habe in Büchern, durch Schauspiele, in Prosa und in Versen die Sache der Kleinen und der Unglücklichen verfochten; ich habe Milde gepredigt gegen alle die, welche die Menschheit verdammt; ich habe für das Weib und das Kind Rechte gefordert; ich habe gerufen: Gebt ihnen Kenntnisse, Worte, Schrift! ich wollte das Gefängnis durch die Schule aufsaugen.“[1]

[1] Marquis, depuis vingt ans je n'ai, comme aujourd'hui
Qu'une idée en esprit: servir la cause humaine.
La vie est une cour d'assises; on amène
Les faibles à la barre accouplés aux pervers.

Aber, klagt er, immer begegnete mir das fürchterliche Geſtern, welches das Morgen verſchlingen will. Kaum hat man die ſchwärzeſten der Schrecken hinter ſich, kaum iſt man einen Schritt vorwärts gekommen, nicht von dem Schlechten ſondern von dem Ärgſten hinweg, da kehrt die alte Zeit zurück, beißt uns in die Hacken und ruft ihr „ſteht ſtill!“ uns zu.

Doch man ſtand nicht ſtill. Das Jahr 1848 lief mit ſeinem lang rollenden, reinigenden Donner über Europa. Es kam, das Jahr 1848, das Jahr des Erdbebens, der Völkerbefreiung, der heldenmütigen Kämpfe, und ach! der romantiſchen Naivetäten. Dichter und Schwärmer anſtatt der Staatsmänner am Ruder Frankreichs: Saint-Simoniſtiſche, neuchriſtliche, poetiſche Ideen anſtatt politiſcher Gedanken in Frankreichs Rat! Wie vielſagend iſt nicht ein ſolch kleiner Zug, wie der, daß eine der erſten Handlungen der proviſoriſchen Regierung war, auf Vorſchlag Lamartine's die Negerſklaverei für aufgehoben zu erklären! In die Revolution von 1848 mündet der Ideenſtrom des romantiſchen Frankreichs.

J'ai dans le livre, avec le drame, en prose, en vers
Plaidé pour les petits et pour les misérables,
Suppliant les heureux et les inexorables;
J'ai réhabilité le buffon, l'histrion
Tous les damnés humains, Triboulet, Marion,
Le laquais, le forçat et la prostituée.
. . . . . .
J'ai réclamé des droits pour la femme et l'enfant
J'ai tâché d'éclairer l'homme en le rechauffant.
J'allais criant: Science! écriture! parole!
Je voulais résorber le bagne dans l'école.

XXXV.

Wenn man eine Litteratur überschaut, einige Zeit nachdem ein starker Durchbruch stattgefunden, in dem Augenblick, da das Heer der neuen Epoche den Sieg errungen hat, so wird Einem zumute, als überblickte man ein Schlachtfeld. In den Triumphzug der Siegenden mischen sich vor unserm Ohr gedämpfte Klagelaute. Ich gedenke nicht der Weherufe der Geschlagenen auf dem Rückzuge; sie haben ihre Niederlage verdient, und ihre geblänten Rücken flößen mir kein Mitgefühl ein; aber ich denke an die Verwundeten und Vergessenen des Siegers. Denn auch die litterarischen Kämpfe haben ihre Vermißten und Getöteten. Es ist von Interesse einen Rundgang über das Schlachtfeld zu unternehmen und einen Blick auf diejenigen aus der Generation von 1830 zu werfen, welche in der Kraft ihrer Jugend hinweggerafft oder doch so verwundet wurden, daß sie seitdem, geknickt und stumm, nur noch eine gebrochene Existenz dahinschleppten.

Das litterarische Leben ist ja so beschaffen, daß von hundert, welche die Rennbahn betreten und ihren Lauf beginnen, kaum zwei oder drei das Ziel erreichen. Die Anderen bleiben ermattet längs des Weges liegen. Zuerst unterliegen die Ärmsten, deren Fähigkeit direkt nicht ausreichte, die fragmentarischen Talente, welche, durch die Hoffnung auf Ruhm und Erfolg in diese Bahn getrieben, in einem Nebel leuchtender Illusionen so lange vorwärts laufen, bis die Beine unter ihnen zusammenbrechen und sie im Hospital erwachen. Demnächst stürzen alle die oft ausgezeichnet Be-

gabten, denen die eigenartige Komplikation von Fähigkeiten fehlt, welche erforderlich iſt, um ſich in der Geſellſchaft, der ſie angehören, geltend zu machen, denen es nicht möglich iſt, ſich den gegebenen Verhältniſſen anzupaſſen und die noch weniger die weit größere Kraft beſitzen, die Geſellſchaft zuzuſtutzen und umzubilden, bis dieſelbe für ſie paßt. Sie werden regelmäßig von den mehr oder weniger geſchickten Mittelmäßigkeiten beſiegt, in welchen das große Publikum Fleiſch von ſeinem Fleiſch, Blut von ſeinem Blut erkennt.

Schon die Art der Arbeit vernichtet viele: eine Arbeit, die ihrer Natur gemäß von keinem Sonntag weiß; die das Nervenſyſtem aufreibt; die nicht mit Bequemlichkeit betrieben werden kann, weil nur das, was nicht bequem hervorgebracht worden iſt, den Leſer etwas von der Kraft der Gemütsbewegung empfinden läßt, welche der Schreibende fühlte, und dazu eine Arbeit, die in der Regel zu den am wenigſten einträglichen gehört — eine Arbeit rein geiſtiger Art, welche das Sinnen- und Gefühlsleben, die Empfänglichkeit und Empfindlichkeit des Schaffenden weit über den Zuſtand der Umgebung hinaus verfeinert, und welche ihn doch dieſer Umgebung einverleibt und mit denſelben Regeln und Konvenienzen wie die anderen bindet. Daher ein Durſt nach Leben, nach reichen und feinen Eindrücken, der nicht geſtillt wird, der die Lungen oder das Mark verzehrt, und den die Welt alsdann Schwindſucht, Auszehrung oder Tollheit nennt.

Andere werden von den Schwierigkeiten vernichtet, die von der Stellung des Schriftſtellers unzertrennlich ſind. Das Gleichgewicht der Geſellſchaft beruht in jedem gegebenen Augenblick auf dem ſtillſchweigenden Übereinkommen, daß die ganze und volle Wahrheit nicht ausgeſchrieen wird. Wenn es nun aber innerhalb der Geſellſchaft durch eine Anomalie ein Weſen giebt, deſſen einziges Amt es iſt, die ganze volle Wahrheit zu ſagen, wenn der Dichter, der Schriftſteller überhaupt, der bei Strafe, jegliche Bedeutung zu

verlieren, ein angenehmer Mann, ein unschuldiges Schaf zu werden, die Wahrheit sagen muß, so sieht dieser Mann sich immer dem Dilemma gegenübergestellt, entweder das zu verleugnen, was er sagen sollte — und dies Verlangen stumpft ihn ab und macht ihn unnütz — oder den offenen Ausspruch zu wagen, der ihm leicht äußerst gefährlich werden kann, indem er ihm die fürchterlichen Feindschaften einträgt, die nur in der Litteratur möglich sind, Feindschaften, die hundert Sprachrohre zu ihrer Verfügung haben, wenn sie reden, hundert Knebel, wenn sie seinen Namen totschweigen wollen. Für denjenigen aber, dessen Leben auf dem Bekanntsein beruht, ist keine Gefahr größer als die, der heuchlerischen und lautlosen Ermordung mit der Windbüchse des Schweigens zu unterliegen.

Doch alle Anstrengungen, Gefahren und Schwierigkeiten mußten sich notwendigerweise verdoppeln in einer Periode, wie derjenigen nach 1830, in welcher wie durch einen Zauberschlag gleichzeitig eine ganze Gruppe reicher Talente entstand und alles, was Geist und Phantasie besaß, sich zur Poesie und Kunst hingezogen fühlte. Denn während der Ruhm, der sich durch künstlerische Leistungen gewinnen ließ, vor den Augen der Jugend so reizend strahlte, wie zur Zeit Napoleons die kriegerische Ehre, war es schwieriger als je, nicht überstrahlt zu werden, und da der Haß gegen die gebahnten Wege und das ruhige, bürgerliche Leben als die Bedingung, etwas in der Kunst auszurichten, betrachtet wurde, verschmähten nur allzuviele begabte und begeisterte Jünglinge einen bürgerlichen Beruf, um der romantischen Losung zu folgen, die da war, mit verzehrender Leidenschaft zu lieben und geliebt zu werden, ein Meisterwerk zu schreiben, das Menschengeschlecht zu erretten oder zu verachten, und sodann zu sterben.

Wenn man das Auge über dieses Schlachtfeld, wo die Unberühmten ausgeatmet haben, gleiten läßt, so liegen dort die armen vergessenen Talente in dichten Reihen.

Da ſind reiche, kräftig entwickelte Begabungen wie Euſèbe de Salles (geboren in Marſeille 1801), Graf, Arzt, Orientreiſender, Profeſſor der arabiſchen Sprache und Litteratur, der, obwohl ſein Roman „Sacontala à Paris“ (1833) eine der originellſten und beſten pſychologiſchen Schilderungen der Epoche iſt, nie mit irgend einem ſeiner Bücher eine zweite Auflage, geſchweige denn Anſehen und Ruhm erreichte. Und doch hatte er unter ſeinen Jugenderinnerungen einen Sonntag bei Nodier, wo er und Victor Hugo in gleich hohem Grade die Helden des Tages waren.

Da findet ſich Regnier-Deſtourbet, deſſen Roman „Louiſe“, der Janin gewidmet iſt und vielleicht ihm etwas verdankt, einen peinlichen Stoff mit Geiſtesüberlegenheit und Feinheit behandelt.

Da iſt Charles Dovalle, der, nur zwanzig Jahre alt, in einem Duelle fiel, deſſen Gedichtſammlung „Le Sylphe“ aber ein Talent verrät, das Victor Hugo mit Wärme anerkannte und nach dem Tode des Dichters pries.

Da iſt Eugène Hugo, der ältere, ſchwermütige Bruder von Victor, deſſen treuer Kamerad und Freund, der mit verwandten, wenn auch viel geringeren lyriſchen Anlagen ausgerüſtet, den erſten romantiſchen Feldzug an ſeiner Seite mitmachte, aber ſchon 1837 im Wahnſinn ſtarb.

Da ſind ſo diſtinguierte und adlige Talente, wie das ſpurlos vergeſſene Fontaney's. Der Dichter war einer von Hugo's Getreuen, eine Zeitlang Geſandtſchaftsſekretär in Madrid, eine ſtolze, diskrete und feine Natur. In ſeiner Novelle „Adieu“ (Revue des deux mondes 1832) hat er eines der ſchmerzlichen, romantiſchen Abenteuer ſeines Lebens erzählt; in der Selbſtbiographie George Sands iſt das Herzeleid angedeutet, das im Jahre 1837 ſeinen Tod verurſachte.

Da giebt es feine, zarte, lyriſche Begabungen wie Félix Arvers, deſſen Name ſich jetzt nur an ein anmutiges Sonett knüpft, oder wie Labenski, von dem man ſich nur einer Ode erinnert, oder wie

Ernest Fouinet, der das Sonett „À deux heureux“ an den Rand der Ausgabe von Ronsard schrieb, welche sämtliche Dichter der Schule auf Sainte-Beuve's Veranlassung Victor Hugo schenkten und zu deren poetischer Ausstattung sie alle Beiträge lieferten. Ist er auch heutzutage ganz vergessen, so sollte doch die folgende Zeile von ihm der Vergessenheit entrissen werden:

Pour que l'encens parfume il faut que l'encens brûle,

denn daß der Weihrauch glühen muß, um duften zu können, das ist in einem Satz die ganze Poetik des Romantismus.

Man findet arme Saint-Simonistische Lyriker wie Poyat, Satiriker wie Théophile Ferrière, welcher im Stile von Gautiers „Les Jeunes-France“ die jungromantischen Ausschreitungen verspottete, und in seinem „Lord Chatterton“ dem Drama de Vigny's eine parodierende Fortsetzung gab.

Man begegnet endlich Namen wie Ulric Guttinger, der jetzt allein deshalb nicht ganz vergessen ist, weil Alfred de Musset in seinen ersten Poesien ihm ein jugendliches bewunderndes Gedicht zugeeignet hat.

Um indessen einen einigermaßen lebendigen Eindruck von diesen Stiefkindern des Schicksals zu geben, will ich bei einzelnen von ihnen so lange verweilen, wie notwendig ist, um ihre Physiognomie und dadurch von einer neuen Seite diejenige des Zeitalters zu zeichnen; denn der Zeitcharakter prägt sich oft mit merkwürdiger Schärfe eben in den Persönlichkeiten ab, die wegen Extravaganz oder Bizarrität nicht durchzudringen vermochten.

Der erste, den ich nennen möchte, ist Ymbert Galloix, nicht weil er eine Größe, sondern weil er ein Typus ist. Er war ein armer Jüngling aus Genf, Sohn eines Schullehrers, vorzüglich gebildet und außergewöhnlich beanlagt, der, ohne genug Geld in der Tasche zu haben, um einen Monat davon leben zu können, von seiner Vaterstadt nach Paris reiste, von dem Siegesruf der Romantiker angezogen, voll Sehnsucht all' die Männer in der Nähe zu sehen,

Digitized by Google

für die er in der Entfernung geſchwärmt hatte, und wenn möglich als ihres Gleichen anerkannt zu werden.

Seine erſten Wege in Paris waren nach dem Arſenal zu Charles Nodier, dem Patriarchen der neuen Schule, zu Hugo, ihrem Häuptling, zu Sainte-Beuve, deren Bannerträger. Hugo hat Galloix' erſten Beſuch bei ihm beſchrieben. Ich gebe die Schilderung in gedrängter Faſſung:

„Es war im Oktober 1827, an einem kalten Morgen, als ein hoher junger Mann zu mir hereintrat. Er trug einen weißen, ziemlich neuen Überzieher und einen alten Hut. Er ſprach mit mir von Poeſie; er hatte eine Rolle Papier unter dem Arm. Ich bemerkte, daß er mit einer gewiſſen Verlegenheit ſeine Füße unter dem Stuhl verbarg. Er huſtete ein wenig. — Am folgenden Tag regnete es in Strömen; der junge Mann kam wieder. Er blieb drei Stunden und ſprach äußerſt aufgeräumt über die engliſchen Dichter, die er beſſer kannte als ich; er ſchwärmte für die Seeſchule. Er huſtete viel. Er verbarg die ganze Zeit ſeine Füße unter dem Stuhl. Zuletzt merkte ich, daß ſeine Stiefel große Löcher hatten und gegen das Waſſer keinen Schutz gewährten. Ich wagte nicht, darüber mit ihm zu reden. Er ging ſeines Weges, ohne von etwas Anderem als den engliſchen Dichtern geſprochen zu haben."

Er eilte alſo zu den erſten Schriftſtellern Frankreichs. Seine Worte, ſeine Verſe offenbarten, daß etwas in ihm ſteckte; er wurde gut aufgenommen, man half ihm ſogar, und ſeine Briefe nach Genf verrieten die Befriedigung der unſchuldigen Eitelkeit, mitteilen zu können, welche Geiſter ihn als ihresgleichen empfingen und welche berühmte Freunde er ſich erworben habe. Aber gleichzeitig wurde er durch hartnäckige Melancholie zerrüttet: er paßte nicht in die Geſellſchaft, auf welche er angewieſen war. Die Trauer ſeines Lebens war die ſonderbar klingende aber wahre, die wie Manie, wie eine fixe Idee bei ihm immer wiederkehrte, die Trauer nicht als Engländer geboren zu ſein. Er fühlte, daß ſeine Gemütsrichtung

in die englische Litteratur hinein paßte, nicht in die französische; er las vom Morgen bis zum Abend Englisch und träumte nur davon, so viel Geld zu sammeln, daß er nach London reisen und in der englischen Sprache Dichter werden könne. Als man ein Jahr nach seiner Ankunft in Paris den von Not und Verzweiflung Untergrabenen tot auf dem Bette in seinem unwohnlichen Zimmer fand, hielt er eine englische Grammatik in der Hand.

Man höre den Ton in seinen Briefen: „O mein einziger Freund! wie sind die unglücklich, die unglücklich geboren sind! .... ich hatte gestern Abend einen Fieberanfall ..... seit ich hier bin, hat meine Qual fünf bis sechs Formen angenommen, aber der Mittelpunkt meines Unglücks ist der, nicht in England geboren zu sein. Ich bitte Dich, lache nicht, ich bin so unglücklich. Ich bin zwar jetzt in freundschaftliche Verhältnisse zu den ausgezeichnetsten Schriftstellern getreten und empfinde in Gesellschaft bisweilen einige Augenblicke oberflächlicher Freude, wenn ich mit meinen Versen Erfolg habe. Ich kann über diese kleinen Triumphe eines Abends, eines Augenblicks wie berauscht sein; aber doch ist der Grund meiner Seele nicht nur Unglück, sondern ein trockener Krebsschaden. Es läuft geschmolzenes Blei in meinen Adern. Wenn man in meine Seele hinein sehen könnte, würde man Mitleid mit mir haben. Sieh, England hat Alles, fünfzig Dichter, die ein abenteuerliches Leben geführt haben und deren Bücher voll Phantasie sind; in Frankreich giebt's nicht drei solcher Art. Und dann würde ich ein Vaterland gehabt haben, das ich sogar mit seinen Vorurteilen geliebt hätte; es liegt so viel Poesie in Englands alten Sitten ..... Eine englische Dame, die mir Unterricht giebt, sagt mir, daß ich in zwei Jahren sehr gut Englisch schreiben könne."

Es ist eine rührende Illusion. Der arme Bursche, der seine eigene Sprache noch nicht völlig beherrschte, dessen Oden leicht kurzatmig wurden, dessen Versen, so künstlerisch sie auch zugeschliffen waren, der Duft fehlte, träumte davon, in ein paar Jahren weit

genug zu ſein, um eine fremde Sprache mit Farbe und Glanz ſchreiben zu können. Bald verlor er jedoch das Vertrauen zu ſeiner Begabung und beurteilte ſelbſt ſeine Poeſie weit ſtrenger, als ſie von Andern beurteilt wurde. Er zog ſich in ſich ſelbſt zurück, wollte niemand mehr ſehen, nicht mehr von der umgebenden Welt reden hören. Er war mit Intereſſe für Alles und Alle, mit begeiſtertem Selbſtvertrauen aus Genf gekommen. In Paris fing er an ſein Talent in Geſprächen, in Disputen zu verſchwenden, bis er zuletzt kaum noch eine unberührte, jungfräuliche Idee in ſeinem Kopfe hatte. Dann führte er Arbeiten für Verleger aus, ſchrieb Recenſionen, Biographien u. ſ. w., bis es ihn anekelte. Als er in ſeinem 22. Jahre verſchied, hatte er ſchon lange in der tiefſten Gleichgültigkeit für die Umgebung und ohne Glauben an ſein eignes Talent gelebt. Er ließ ſich ſterben.[1]

Ich gehe zu gediegneren und bedeutenderen Geiſtern über. Ich erwähle drei: Louis Bertrand, Petrus Borel, Théophile Dondey. Es ſind Namen, die, als ihre Träger noch lebten, im Publikum unbekannt geblieben, die aber jetzt von manch' einem Litteraturfreund in Frankreich gekannt ſind. Ihre Bücher werden in Luxusausgaben auf holländiſchem Papier neu gedruckt, und die Originalausgaben ſind, beſonders ſeit Charles Aſſelineau das Intereſſe für ſie wieder erweckt hat, faſt als Wertpapiere zu betrachten, deren Preiſe immer ſteigen. Während ſie lebten, konnten dieſe armen Teufel nach wenig Jahren keinen Verleger mehr finden; jetzt ahmt man ſogar Titelblatt und Signet ihrer erſten Schriften, die in den Verkaufskatalogen mit dem Zuſatz „ſelten und koſtbar" figurieren, gewiſſenhaft nach.

Louis Bertrand, geboren 1807 in Dijon, der Stadt, die er

[1] Ymbert Galloix' „Poésies posthumes" erſchienen in Genf 1834. Hier iſt durch einen ſonderbaren Irrtum — denn es wäre ungereimt an ein Plagiat zu denken — das Gedicht Sainte-Beuve's „Suicide" unter die Poeſien von Galloix aufgenommen.

so schön besungen hat, am besten unter dem Pseudonym Gaspard de la Nuit gekannt, vertritt innerhalb der romantischen Gruppe vollständiger und ausgeprägter als irgend ein Anderer eine Hauptseite der Bestrebungen der Schule, die Erneuerung des Prosastils. Während seine Festgenossen der stürmischen Leidenschaft poetischen Ausdruck verliehen, entwickelte er in seiner Vaterstadt die Kunst eines Bildschnitzers oder Goldschmiedes in der Behandlung der Sprache. Niemand hatte einen Haß wie er gegen die abgetragene Wendung, den abgedroschenen Ausdruck. Er hat, bevor er schrieb, alle Worte der Sprache gleichsam durch ein Sieb geschüttelt und alle die, deren Klang dumpf, deren Farbe matt, deren Gepräge abgenutzt war, entfernt, um nur diejenigen darunter anzuwenden, die malerischen Wert und musikalische Valuta hatten. In einem Gedicht müssen dem Reim und Rhythmus zu Lieb immer einige Flick- und Füllworte — so wenig wie möglich — sich finden; die Kunst Bertrands beruht darauf, daß jedes ausfüllende oder schmarotzende Wort aus seinem Stil verbannt ist. Das Werk seines Lebens gehört einem Genre an, das er erfand und das mit ihm gestorben ist; er hat in Prosa ganz kurze, nie mehr als ein paar Seiten einnehmende Schilderungen in den verschiedenen Manieren Rembrandts, Callots, des Samt-Breughels, Gerard Dows und Salvator Rosas geliefert, und die besten dieser kleinen Prosagemälde sind vollendet wie ein Bild dieser Meister.

Im Jahre 1828, in der ersten rein unpolitischen Periode der romantischen Bewegung, trug er zur Gründung eines litterarischen Organs in seiner Geburtsstadt bei. Die Beiträge Bertrands zu „Le Provincial“ machten die großen Pariser, Chateaubriand, Nodier, Victor Hugo, auf ihn aufmerksam, und bald fühlte er sich so stark nach der Hauptstadt gezogen, daß er unaufhörlich auf der Reise zwischen Dijon und Paris lag. Er hielt seinen Einzug, nur 21 Jahre alt, eines Sonntags Abends bei Charles Nodier, wo es ihm erlaubt wurde, eine Ballade vorzulesen. Hier machte er die

Bekanntſchaft des ganzen Kreiſes, nahm jedoch ſeine beſondere Zuflucht zu Sainte-Beuve, der ſein Ratgeber wurde; bei dieſem wohnte er, ſo oft er ſich in Paris aufhielt, und ihm gab er ſeine Manuſkripte in Verwahrung. Er war linkiſch wie ein Provinziale und exaltiert wie ein Dilettant, aber man ahnte den Dichter, wenn man das Feuer in dem Blick der kleinen ſchwarzen, umherſchweifenden Augen ſah.

Gleich nach der Julirevolution ſtürzte ſich Bertrand in die Politik und ſchloß ſich der am weiteſten gehenden Oppoſition an. Als wahrer Sohn eines alten Offiziers der Republik und des Kaiſerreichs gab er dem kriegeriſchen Enthuſiasmus, dem er vorher Schweigen geboten hatte, in einer Polemik gegen die großbürgerliche Herrſchaft Luft. Er war nur 23 Jahre alt, und ein Blatt der Gegenpartei hatte aus dieſer ſeiner Jugend Anlaß genommen ihn doppelt höhniſch zu behandeln. Er zwang den Redakteur, in ſeinem Blatt einer Antwort Raum zu geben. „Ich ziehe Euern Hohn Euerm Lob vor. Euer Lob würde für mich von ſehr geringer Bedeutung ſein nach dem Beifall, mit welchem Victor Hugo, Sainte-Beuve, Ferdinand Denis u. a. m. mein Talent ermuntert haben. Da Ihr mich dazu zwingt, will ich Eurer Unverſchämtheit gegenüber einige Worte citieren, deren das Genie ſelbſt mich gewürdigt hat. Victor Hugo ſchreibt mir: Ich leſe Ihre Verſe in einem Freundeskreiſe vor, wie ich diejenigen André Chénier's, Lamartine's oder de Vigny's vorleſe; es iſt unmöglich, in höherem Grade im Beſitz der Geheimniſſe der Form zu ſein u. ſ. w. So ſchreibt Hugo dem Manne, den ihr einen Commis zu nennen wagt. Es iſt wahr, daß ich nicht die Ehre habe, von irgend einem adligen Speichellecker abzuſtammen, und daß ich weder wählbar noch Wähler bin [d. h. den Höchſtbeſteuerten nicht angehöre]; mein Vater war nur ein Patriot von 1789, ein Glücksritter, der, achtzehn Jahr alt, ſein Blut am Rhein vergoß, und der, fünfzig Jahr alt, dreißig Dienſtjahre, neun Feldzüge und ſechs

Wunden aufzuweisen hatte. Es ist auch wahr, daß ich arm bin; mein Vater hat mir nur die Ehre vererbt und seinen Degen, den Sie nicht den Mut haben, gezogen zu sehen."

Dieses ist französischer Journalistenstil von 1832, gewiß nicht bescheiden, aber nicht verzagt. Bertrand gehört der schon erwähnten Gruppe von jungen Leuten an, als deren Häuptling Godefroy Cavignac betrachtet werden kann und die in dem Jargon der damaligen Zeit den Namen „Les bousingots" führten. Bei Bertrand war die republikanische Derbheit mit der höchsten romantischen Überverfeinerung merkwürdig gemischt.

Louis Bertrand gelangte nie dazu, Ruhm zu gewinnen. Er hatte zu gewaltsam begonnen, seine Kraft nicht aufgespart. Arm und überanstrengt durch die Arbeit, mit welcher er seine Mutter und Schwester ernährte, starb er schon 1841 in einem Spital zu Paris. David d'Angers, der große romantische Bildhauer, der treu an dem Bette des Kranken ausgeharrt hatte, ließ aus seiner Wohnung ein feines weißes Leintuch holen, um die Leiche darein zu hüllen; er war der einzige, der Bertrand das letzte Geleit gab.[1] David setzte ihm ein Denkmal; Sainte-Beuve und Victor Pavie gaben seinen „Gaspard de la Nuit" heraus. Im Jahre 1842 wurden mit genauer Not zwanzig Exemplare verkauft, aber 1868 hat der romantische Bibliophile Charles Asselineau eine Luxus-Ausgabe veranstaltet.

Man lese als Probe der Erzählungsweise Bertrands das Stück „Madame de Montbazon", dessen Motto, aus den Memoiren Saint-Simons entnommen, so lautet: Madame de Montbazon war eine wunderschöne Dame, die in dem vorigen [d. h. dem sechzehnten] Jahrhundert vor Liebe zum Ritter de la Rue starb, der ihre Liebe nicht erwiderte:

[1] Man sehe den seelenvollen Brief von David d'Angers über den Tod Bertrands in Charles Asselineau: Melanges tirés d'une petite bibliothèque romantique. S. 181 ff.

„Die Zofe ſtellte auf den lackierten Tiſch eine Vaſe mit Blumen und Armleuchter mit Wachslichtern, deren Widerſchein als rote und gelbe Glanzflecken auf die blauſeidnen Gardinen am Kopfkiſſen der Kranken fiel.

Glaubſt Du, Mariette, daß er kommen wird? — O ſchlafen Sie doch ein, gnädige Frau, ſchlafen Sie doch ein wenig! — Ja, ich werde bald in Schlaf fallen, um die ganze Ewigkeit von ihm zu träumen. —

Man hörte Jemand die Treppe hinauf ſteigen. O, wenn er es wäre! flüſterte die Sterbende ſchwach lächelnd, während der Schmetterling des Lebens ſchon im Begriff war, von ihren Lippen zu flattern.

Es war ein kleiner Page, welcher von der Königin der Frau Herzogin Eingemachtes, Backwerk und Elixire auf einer ſilbernen Schüſſel brachte.

Ach, er kommt nicht, ſagte ſie mit verſagender Stimme, er kommt nicht! — Mariette, gieb mir eine der Blumen da, daß ich den Duft einatmen kann und die Blätter vor Liebe zu ihm küſſe!

Dann lag Madame de Montbazou unbeweglich mit geſchloſſenen Augen, ſie war vor Liebe geſtorben; ſie gab ihren Geiſt in dem Duft einer Hyacinthe auf.“

Es ſieht oft aus, als würden die, welche in der Litteratur zu früh fortgehen, ein wenig früher oder ſpäter erſetzt. In ſtrengerem Sinn erſetzt aber nie eine Individualität eine andere. So wird das Werkzeug, das Louis Bertrand aus den Händen fällt, ganz gewiß von Théophile Gautier ergriffen, der mit ſeinem weit umfangreicheren Talent Bertrand vergeſſen ließ; aber dem Blick keines Kenners wird es entgehen, daß bei Bertrand etwas Ausgeſuchtes, unendlich Seelenvolles war, das Gautier mit ſeiner kälteren Plaſtik nicht zu erreichen vermochte.

Wir haben ſchon öfter Petrus Borel genannt, deſſen einfache Häuslichkeit eine Zeit lang das Hauptquartier für Hugo's junge

Freunde abgab. Er war zugleich Künstler und Dichter, arbeitete als Maler in Dévéria's Atelier und schrieb unter dem Namen Le Lycanthrope (der Werwolf) herausfordernde Poesien. Er flößte den Andern großen Respekt ein. Er war einem Spanier oder Araber des 15. Jahrhunderts ähnlich, und wenn seine Kameraden vom Theater nach Hause gingen, wo sie den in den Rollen Delavigne's und Scribe's gebildeten Schauspieler Firmin als Hernani gesehen hatten, wie oft bedauerten sie dann, daß man es nicht Petrus überlassen hatte, den idealen Banditen zu spielen. Wie ein Königsweih würde er auf die Bühne niedergeschossen sein. Und wie schön würde er sich nicht mit dem roten Tuch um den Kopf und in dem Lederküraß mit den grünen Ärmeln ausgenommen haben! Kein Wunder, denn er war ja in seinem ganzen Gefühlsleben das Original der Rolle.

Borels Gedichtsammlung „Les Rapsodies" ist ein sehr jugendliches und unreifes Buch; es enthält unter wertvollen Gedichten kindische Proteste und Verdammungen; aber es zeigt so viel: daß es in der ganzen romantischen Gruppe kein stolzeres Herz gab als das des Jünglings, der es geschrieben hat. Es tritt etwas von der Verzweiflung der Armut, etwas von dem Einsamkeitsgefühl der Künstlerseele, von brennender Liebe zur Freiheit und quälendem Durst nach Gerechtigkeit in diesen Versen zu Tage.[1] Hier trifft man in der wirklichen Welt dasselbe Gefühlsleben, das in „Antony" auf die Bühne gebracht wurde. Schon die Ausstattung des Buches ist bezeichnend. Der Titelkupferstich zeigt Borel selbst an einem Tische sitzend, mit der phrygischen Mütze auf dem Kopf; Hals und Arme sind entblößt; in der Hand hält er einen Dolch mit breitem Blatt,

[1] Man lese diese Strophe aus dem Gedicht „Désespoir":

Comme une louve ayant fait chasse vaine,
Grinçant les dents, s'en va par le chemin,
Je vais, hagard, tout chargé de ma peine
Seul avec moi, nulle main dans ma main;
Pas une voix qui me dise: à demain!

den er, in tiefe Gedanken verſunken, betrachtet. Die Vorrede des Buchs giebt einen lebhaften Eindruck von dem Ton in der republikaniſchen Fraktion der romantiſchen Jugend im Jahre 1832. Es heißt darin:

„Wenn Jemand fragen ſollte, ob ich Republikaner ſei, ſo antworte ich frei: Ich bin es. Aber möge er lieber den Herzog von Orleans [den König] fragen, ob er ſich der Stimme erinnert, die ihn am 9. Auguſt, als er ſich zu Pferde in die Ex-Kammer begab, um den Eid abzulegen, mitten unter dem Jubelgeſchrei eines betrogenen Volkes mit dem Ruf „Freiheit und Republik! Freiheit und Republik!“ unabläſſig verfolgte. Wenn ich von der Republik rede, ſo iſt es nur, weil dieſes Wort die möglichſt weite Unabhängigkeit bezeichnet, welche Aſſoziation und Civiliſation geſtatten. Ich bin Republikaner, weil ich nicht Caraibe ſein kann. Ich bedarf eines ungeheuren Maßes von Freiheit, und wenn man ſo geſtellt iſt wie ich, ſo arm wie ich, ſo gequält von Unglück jeder Art wie ich, ſo würde man, ſelbſt wenn man von abſoluter Gleichheit träumte, ſelbſt wenn man ein agrariſches Geſetz verlangte, keinen Tadel verdienen . . . . . Denen, die mein Buch plump finden, antworte ich, daß der Verfaſſer in der That nicht das Bett des Königs macht. Aber ſollte er ſich nicht trotzdem auf der Höhe eines Zeitalters befinden, wo man von dummen Banquiers regiert wird und zum Monarchen einen Mann hat, deſſen Wahlſpruch lautet: „Dieu soit loué et mes boutiques aussi!“

Es bedarf keiner weitläufigen Erklärung, daß ein junger Mann, der ſo ſchrieb, keine Carriere machte. Er litt Not, hungerte oft, hatte bisweilen kein Dach über dem Kopfe, mußte ſich manchmal ein Nachtlager in einem Neubau ſuchen. Sein jugendlicher Haß gegen alles Unrecht ſchadete ihm indeſſen auch als Dichter. In ſeinem großen zweibändigen Roman „Madame Putiphar“ iſt der Charakter der Heldin, Madame Pompadour, durch die republikaniſche Entrüſtung des Verfaſſers entſtellt. Die leicht-

fertige, kunstliebende Muse der Rococozeit, die eine kleine leichtsinnige Vorliebe für die Freiheit des Gedankens hatte, die Enzyklopädisten beschützte und unter Bouchers Anleitung radierte, ist hier eine Megäre geworden, die sich an den Hals eines fremden Mannes wirft, der von ihr nichts wissen will, und die ihn für seine Kälte mit unterirdischem Gefängnis in der Bastille straft. Das Buch gewinnt erst gegen den Schluß. Die Einnahme der Bastille, ein Gegenstand, der so recht für Borel lag, ist in einem lebhaften, feurigen Stil, der nach Pulver riecht, geschildert.

Das dritte seiner Werke ist „Champavert, contes immoraux“ (1833). Das Buch machte nicht das geringste Aufsehen oder Glück, brachte nicht einmal seinem Verfasser ein dürftiges Honorar ein, und diese Ungerechtigkeit des Schicksals läßt sich verstehen; denn mehrere dieser Novellen sind durch den frühsten zähnefletschenden Stil Borels verderbt. Doch in den besten derselben ist der Zorn beherrscht und künstlerisch behandelt, wie man Lava künstlerisch verwertet, wenn man Kameen daraus schneidet. Es sind immer Abscheulichkeiten, um welche es sich in diesen Erzählungen handelt, Scheußlichkeiten so abstoßender, so unnennbarer Art, daß sie eben nur dadurch begangen werden können; denn niemand ist leichter straffrei, als derjenige, welcher ein Verbrechen begeht, an das kein Mensch glauben will. Es sind Abscheulichkeiten, welche die Dichtkunst selten berührt; denn Poesien sollen ja vor allem verkauft werden, aber dann muß man sie in einem Familienkreise vorlesen können.

„Dina, la belle Juive“ spielt in Lyon im Jahre 1661. Ein junger männlicher und vorurteilsfreier Edelmann hat sich in eine junge schöne Jüdin verliebt und reist zu seinem Vater, um dessen Einwilligung zu der Verbindung zu holen. Dieser verflucht ihn und feuert seine Arkebuse auf den Sohn ab, doch ohne ihn zu treffen. Während Aymar fort ist, wandert Dina eines Tages am Ufer der Saône. Sie bekommt Lust zu segeln, ruft einen Bootsführer an und legt sich träumend zur Ruhe unter das Dach der Gondel. Der

Bootsführer beraubt die ſchöne Jüdin ihrer Ringe und Schmuckſachen, bindet ihr die Arme, knebelt und ſchändet ſie, wirft ſie in den Fluß, und als der Knebel im Fallen aus ihrem Munde hinausgleitet, ſtößt er mit der Harpune nach ihr, ſo oft ſie auf dem Waſſerſpiegel wieder emportaucht. Dann zieht er die Tote heraus und geht zum Rathaus, um die zwei Dukaten zu erhalten, die jedem gegeben werden, der eine Leiche aus dem Fluß herausgefiſcht hat.

Iſt die Leiche wiedererkannt worden? fragt der Ratsherr.

Ja, Meſſire. Es iſt ein junges Mädchen, Namens Dina, Tochter eines gewiſſen Iſrael Judas, eines Juweliers.

Eine Jüdin?

Ja, Meſſire, eine Ketzerin oder Hugenottin oder Jüdin, ſo was.

Du fiſcheſt alſo Juden auf, Du Schlingel, und biſt frech genug, dafür noch eine Belohnung zu fordern? Holla Martin, holla Lefabre kommt herein und werft den Kerl hinaus!

Die Szenen im Judenviertel und die Szenen im Boot ſind in ihrer ſchneidenden Wahrheit untadelhaft. Heine hat kein beſſeres Bild von jüdiſchem Leben im Mittelalter geliefert als hier Borel.

Im Jahre 1846 half Théophile Gautier durch die einflußreiche Frau von Girardin Borel für kurze Zeit aus ſeinem Elend heraus. Er wurde zum Koloniſationsinſpektor tief hinten in Algier in der Nähe von Moſtaganem ernannt. Aus dieſem kleinen ſchlechten Amt, in welchem er mit der Menſchenſcheu ſeiner Werwolfsnatur ſich zufrieden fühlte, wurde er jedoch bald entlaſſen, weil er mit ſeinem eifrigen Rechtsſinn einen höher ſtehenden Beamten des Betrugs gegen den Staat geziehen hatte. Er ſah Frankreich nie wieder; er ſtarb in Afrika, einige ſagen am Sonnenſtich, andere vor Hunger.

Es iſt ſchon erwähnt, daß Mérimée das Genre, welches Borel ſich gewählt hatte, aufnahm und in ſeinen Meiſternovellen grelle Stoffe mit feſterer Hand behandelte. Doch bei Mérimée verſchlang

die weltmännische Ironie und die hofmännische Eleganz jene Leidenschaft, welche die Stärke Borels war. Bei Mérimée finden wir einige der Herausforderungen, die Borel der Gesellschaft seiner Zeit zugeschleudert hatte, in einer solchen Sprache umschrieben, daß sie auf einem Salontisch möglich wurden. Die Flamme, die bei Borel in dem Allerheiligsten der Seele brannte, vererbte sich nicht.[1]

Der letzte dieser jungen, früh zu Grunde gegangenen Dichter, auf den ich die Aufmerksamkeit hinleiten möchte, ist Théophile Dondey, genannt Philothée O'Neddy.

O'Neddy wurde 1811 geboren und debütierte 1833 mit der Gedichtsammlung „Feu et Flamme", die das Publikum, welches eben zu jener Zeit in einem Überfluß vorzüglicher Poesien schwelgte, so vollständig übersah, daß der arme Dichter, der seine Mutter durch eine kleine Stellung im Finanzministerium ernähren mußte und das Buch auf seine Kosten hatte drucken lassen, den Mut und die Möglichkeit verlor, jemals wieder an die Öffentlichkeit zu treten. Er zog sich wie ein verwundetes Tier in seine Höhle zurück. Als Th. Gautier ihn dreißig Jahre später ergraut wiedersah und ihn mit der Frage begrüßte: „Wann kommt die nächste Gedichtsammlung?" antwortete der alte O'Neddy seufzend: „Wenn es keine Spießbürger mehr giebt." Man könnte glauben, daß seine Produktivität erloschen war. Nach seinem Tode fand man aber einen großen Haufen lyrischer Gedichte in seinem Nachlaß vor; Ernest Havet gab alles heraus, und die Folge war, daß Exemplare seiner ersten Gedichtsammlung jetzt mit 300 Franken bezahlt werden, ohne Zweifel eine größere Summe, als dem Dichter seine ganze Produktion jemals eingebracht hat.

Théophile Dondey begann nicht weniger unreif und herausfordernd als Petrus Borel. In der Vorrede zu „Feu et Flamme"

[1] Man sehe Borel: Rapsodies, Bruxelles 1868. Madame Putiphar, Paris 1878. Von Champavert kenne ich nur die Originalausgabe. — Jules Clarétie: Petrus Borel, le Lycanthrope, 1865.

bittet er ſeine größeren Kampfgenoſſen, ihn unter ſich aufzunehmen, denn wie ſie „verachtet er von ganzer Seele die geſellſchaftliche Ordnung und die politiſche, welche als das Exkrement (!) von jener zu betrachten iſt, wie ſie verachtet er das Anciennitätsprinzip in der Litteratur und der Akademie; wie ſie hört er ungläubig und kalt die großen Worte der Religionen, und wie ſie fühlt er frommes Entzücken über die Poeſie, die Zwillingsſchweſter Gottes (!)". Alles iſt hier unruhig und geſpannt, häufig überſpannt, es ſind Krankheitsäußerungen, Selbſtmordgedanken; aber alles iſt in Verſen ausgeſprochen, die von einer Künſtlerhand gehämmert worden. Ein beſonderer Ausbruch der Neigung zum Selbſtmord iſt ſehr bezeichnend. Durch Feſthalten des Dreieinigkeitsdogmas, an welches er übrigens ſonſt nicht glaubt, findet er in dem Opfertod Chriſti das Vorbild des Selbſtmordes. Es heißt bei ihm:

Va, que la mort soit ton refuge
À l'exemple du Rédempteur
Ose à la fois être juge,
La victime et l'éxécuteur.

Wie ächt romantiſch, wie tief eigentümlich für die Periode ein ſolcher kleiner Zug iſt, beweiſt der Umſtand, daß man bei George Sand in den „Lettres d'un voyageur" kaum einige Jahre ſpäter (Januar 1835) denſelben Gedanken findet. Sie ſchreibt: Jésus, en souffrant le martyre, a donné un grand exemple de suicide. Merkwürdig, daß deutſche Romantiker, daß Novalis und Tieck nicht darauf verfallen ſind!

Diejenigen unter den Gedichten O'Neddy's, die nicht ſeine eigene Perſönlichkeit behandeln, ſind alle einem Kultus des freien Gedankens und der künftigen Republik gewidmet; die meiſten ſind jedoch tief perſönlich, ſieben Achtel wohl erotiſcher Natur. Eine feine, hochvornehme Dame hatte ihn, den namenloſen, armen Plebejer, mit ihrer Liebe ausgezeichnet, und die Gedichte ſtrömen über von wehmütigem Entzücken über die angebetete Geliebte; aber krank wie er iſt und ſich fühlt, und überzeugt, daß das Glück nicht für

ihn existiert, giebt er dem Gedanken an die Liebe unaufhörlich den Gedanken an den Tod zum Hintergrund.

Die poetische Form, die er als Jüngling suchte und fand, war eine, die ihn selbst befriedigte, weil sie sich seinen Gefühlen und Gedanken genau anschloß, aber er verstand nicht wie die glücklicheren und begabteren Dichter die Form zugleich für die große Leserwelt durchsichtig und anziehend zu machen. So wandte denn die große Leserwelt ihm den Rücken zu. Er fühlt sich immer mehr wie vom Leben vergessen, wie verurteilt mit ungebrauchten Kräften zu sterben; immer wieder nennt er sich in seinen hinterlassenen Gedichten eine lebendige Leiche.

Ich übersetze beispielsweise einige Strophen aus dem Sonett „Die zwei Degen".

„Ein Sohn der Gebirge hatte einen vorzüglichen Degen, den er in einer dunkeln Ecke verrosten ließ. Eines Tages sagte die Klinge ihm: Wie diese Ruhe mir hart ist! O Krieger, wenn du wolltest! mein Stahl ist so gut.

Ich bin wie jenes Schwert, und ich sage dem Schicksal: Weißt du denn nicht, wie meine Seele gehärtet ist und wie prachtvoll die Klinge blitzen könnte, wenn deine Rechte sie in der Sonne spielen lassen wollte! Sie ist aus edlem Stahl — o Schicksal, wenn du wolltest!"

Aber das Schicksal war, wie es die Gewohnheit und die Sache des Schicksals ist, unerbittlich. Wie der Schiffbrüchige, der im Meere auf einem Felsen steht und wartet, daß ein Schiff am Horizonte emportauchen und ihn mitnehmen werde, so wartete er die langen Jahre hindurch, aber das Schiff des Schicksals glitt vorbei und ließ ihn allein auf seinem Felsen. Seine Geliebte verließ ihn, und er hörte auf zu hoffen. Indessen nahm seine Dichtung ein immer tieferes und philosophischeres Gepräge an. In einem seiner Gedichte heißt es mit geistvoller Verdrehung des Cartesianischen Satzes: „Ich leide, also bin ich", und in mehreren andern schönen Poesien tritt ein in der Lyrik des Romantismus wenig gewöhnlicher Pessimismus hervor. Man lese das Sonett, welches so anfängt:

Or qu'est-ce que le Vrai? le Vrai c'est le malheur;
Il souffle, et l'heur vaincu s'éteint, vaine apparence:
Ses pourvoyeurs constants le désir, l'espérance
Sous leur flamme nous font mûrir pour la douleur.

Le Vrai c'est l'incertain; le Vrai, c'est l'ignorance,
C'est le tâtonnement dans l'ombre et dans l'erreur;
C'est un concert de fête avec un fond d'horreur;
C'est le neutre, l'oubli, le froid, l'indifférence.

Er verſuchte ſich eine Weile als Kritiker; aber der Zeitpunkt war ungünſtig. Er fing an, Hugo als Dramatiker zu verherrlichen, eben als in den vierziger Jahren die Popularität desſelben ſtark im Sinken war. Seine leidenſchaftlich begeiſterte Verteidigung des Dramas „Les burgraves“ iſt ſchön durch die Friſche des Gefühls. Sein Angriff auf die Kritiker, die wegen der „Lucrèce“ von Ponſard Victor Hugo herabgeſetzt hatten, war gegen Ponſard nicht ungerecht und von edler Pietät inſpiriert. Als er aber aufs neue als der Fürſprecher Hugo's auftreten wollte, war die Redaktion der „Patrie“ umgeſchlagen, und er erhielt ſeinen Artikel zurück. Er nahm ſeinen Abſchied als Feuilletoniſt und ſchrieb nie mehr in einem Tageblatt. Er zog ſich in ſeine innere Welt zurück, es war ihm zu Mute wie Don Quixote nach der Rückkunft oder wie Molière's Miſanthrop, als er hinaus in die Einſamkeit flieht; er ſchrieb in ſeinem letzten Gedicht, daß er zwar nicht an eine perſönliche Unſterblichkeit glaube, wenn aber ſeine Helden einmal ſiegreich über das Grab des armen Vergeſſenen reiten ſollten, ſo würde er gewiß ſein Herz klopfen fühlen im Takt mit dem Galopp ihrer Pferde:

Et qui tendra l'oreille, ouïra mon fier cœur
Bondir à l'unisson du fier galop vainqueur.

Dieſe ſeine Helden, für welche er die entſchiedenſte Bewunderung hegte, waren unter den Männern der That Garibaldi, unter den Dichtern Hugo, unter den Schriftſtellern Michelet und Quinet, ſpäter Renan. Seine letzten Jahre waren ſchwer; er verlor ſeine Mutter, nachdem er ſeine Geliebte verloren hatte; er war lange

krank, gegen sein Ende gelähmt. Eine einzige Freude hatte er in seinem Alter, die Freude, sich von Théophile Gautier rühmlich genannt zu sehen in einem Feuilleton, das später in „Histoire du romantisme“ Platz gefunden hat. Er starb erst im Jahre 1875 nach einem 42jährigen Schweigen als Dichter.

Nicht wahr, es ist, als hörte man einen Trauermarsch auf flor-umwundenen Trommeln schlagen, wenn man diese Opfer der litterarischen Kämpfe und Siege aufsucht? Und wenn man bemerkt, wie zahlreich sie sind, kommt man unwillkürlich dazu, ein Buch wie de Vigny's „Stello“ oder ein Drama wie „Chatterton“ in einem schöneren Lichte zu sehen. Jene Zeit war eine, welcher mehr als irgend einer anderen der Gedanke an den leidenden Dichter oder Künstler nahe gelegt war, und doch hat sie so Viele, welche ein besseres Los verdient hätten, verschmachten lassen. Es scheint dann, als hätte es für die Zeitgenossen immer große Schwierigkeit, den verdienstvollen und leidenden Künstler dort, wo er ist, zu entdecken.

Der Forscher, der nicht rühren, sondern verstehen will, zieht diese Hintergrundfiguren hervor, weil die Signatur des Zeitalters, die sich in den Werken der Genies vorfindet, bei ihnen in nicht weniger leserlichen und schlagenden Zügen geschrieben steht. Die Genies stellen den Romantismus in seiner Kraft, in seiner relativen Gesundheit dar; die Krankheitsgeschichte desselben kann an diesen armen Verzweifelten studiert werden, die bald so stark für eine fremde Litteratur schwärmen, daß sie die Behandlung ihrer eignen Sprache versäumen, bald in poetischem und politischem Streben flüchtig auflodern, bald als Wagehälse hervorstürmen, um nach einigen Niederlagen den Mut für immer zu verlieren, bald von der Gleichgültigkeit des Publikums tödlich verletzt werden, bald ihre Begabung krampfhaft anspannen, bis sie zerberstet. Sie sind so gut wie die andern Glücklicheren echtgeborne Kinder des Romantismus der achtzehnhundertdreißiger Jahre. Sie sind seine echten enfants perdus.

XXXVI.

So war dieſe Schule, ſo waren ihre Triumphatoren und ihre Unglücklichen, ihre menſchlich und künſtleriſch Begeiſterten. So entſtand ſie, ſo wurde ſie groß durch eine mächtige Summe von Genie und Talent. So löſte ſie ſich als Schule auf, um ihr geiſtiges Leben in reich begabten verſchiedenen Perſönlichkeiten fortzuführen, die, ſelbſt wenn ſie ſich am meiſten von dem Ausgangspunkt zu entfernen ſchienen, dennoch dem Weſen der Schule treu blieben; denn wir behalten alle lange an der Schulter das Merkmal der Fahne, die wir zuerſt trugen. Die romantiſche Schule wurde zerſtreut und zerſplittert, aber bevor ſie ſtarb, hatte der Romantismus den poetiſchen Stil auf allen Gebieten erneuert, die Stoffwelt der Kunſt bis zu einem vorher nie geſehenen Umfang erweitert, ſich von dem ganzen ſozialen und religiöſen Ideenleben der Zeit befruchten laſſen, die Lyrik, das Drama, den Roman, die Novelle, die Kritik umgeſchaffen, die hiſtoriſchen Wiſſenſchaften neu belebt, und war beſeelend in die Politik eingedrungen.

Die vollſtändige Geſchichte des Romantismus zu geben, war mir nicht möglich; dazu iſt ſie allzu reich. Ich habe hier wie immer in dieſem Werk nur die Hauptſtrömung aufweiſen wollen. Ich habe deshalb vorgezogen, lange und umſtändlich bei den Hauptperſonen zu verweilen, anſtatt zahlreiche Nebenperſonen einzuführen, die trotz ihrer Bedeutung und des Intereſſes, das ſich mit ihnen verknüpft, die Konzentration, die ich erreichen wollte, verhindert hätten. Ich

habe lieber Einzelheiten aus dem Leben einer wichtigen Persönlichkeit mitgeteilt, als den Platz dazu benutzt, das Leben einer weniger bedeutenden Persönlichkeit im bloßen Umriß zu geben; ausnahmsweise habe ich endlich die Geschichte einiger Hauptpersonen über die Grenzen der Periode hinaus verfolgt, wenn sie nämlich erst nach 1848 ihre volle Originalität entfaltet haben.

Viele eigentümliche Physiognomien sind hier nur skizziert, so Alexander Dumas, den man wohl den Arioſt des französischen Romantismus nennen kann, oder de Vigny, der sich selbst gezeichnet hat in dem Satz: „Die Ehre — das ist die Poesie der Pflicht.“ Andere hab' ich nur nennen können, wie Jules Janin „den Fürsten des Feuilletons“, dessen Roman „L'âne mort et la femme guillotinée“ ein so merkwürdiger Vorläufer des späteren Naturalismus ist, oder wie Gérard de Nerval, den Euphorion des Romantismus, den geistigen Abkömmling Nodiers, dessen duftige Frauengestalten eine gewichtlose Leichtigkeit haben, dessen übernatürliche Phantasien orientalisch märchenhaft sind, und dessen Sonette aus der Periode seines Wahnsinns zu den schönsten und sinnreichsten gehören, welche das Zeitalter hervorgebracht hat. An vielen Talenten zweiten und dritten Ranges habe ich ganz vorbeigehen müssen, an Antoni Deschamps, der als Dichter dem entspricht, was Leopold Robert in der Malerkunst ist, an Auguste Vacquérie, einem Epigonen Victor Hugos, interessant durch seinen Köhlerglauben an den Romantismus und seine unbeschreibliche Zuversicht, der in seinem Drama „Tragaldabas“ der französisch-romantischen Extravaganz eines ihrer kühnsten Denkmäler setzte. In der Regel konnte und wollte ich nur die typischen Hauptgestalten hervortreten lassen. Die große Frauengestalt der Periode, George Sand, muß allein als Vertreterin der Frauen des Zeitalters stehen, wie unterhaltend es auch hätte sein können, mehrere andere, wie die geistreiche Madame de Girardin, die elegische Madame Desbordes-Valmore, oder die zwei freilebenden Schriftstellerinnen Madame d'Agoult und Madame Allart, zu schil-

dern. So hat auch Sainte-Beuve allein die Kritik repräſentieren müſſen mit Übergehung von Philarète Chasles und Jules Janin, wie Balzac allein das Wirklichkeitsſtudium im Roman vertreten mußte ohne Rückſicht auf weniger tiefgehende Begabungen wie Alphonſe Karr oder Charles de Bernard. Es giebt in der Generation von 1830 zwei Gruppen von Schriftſtellern, eine kleine, die für die ganze Erde geſchrieben hat, und eine größere, die für Frankreich ſchrieb, und nur die erſtere habe ich hier in volles Licht ſtellen wollen.

Wir ſahen, wie die Reſtauration und das Julikönigtum den hiſtoriſchen Hintergrund bildeten, von welchem der Romantismus ſich abhob und ohne welchen derſelbe nicht verſtanden werden kann; wir ſahen, wie die romantiſche Schule ſowohl fremde Anregungen empfing wie auch eine nicht ganz kurze Vorbereitungszeit in Frankreich ſelbſt hatte. Die Reſtauration „ſtartet" ſie, das Julikönigtum reizt ſie, das Studium von Scott und Byron, Goethe und Hoffmann bereichert ſie. André Chénier giebt ihr die lyriſche Weihe, die Kämpfe im „Globe" entwickeln ihre Kritik. Charles Nodier bahnt mit ſeinen im allgemein europäiſchen Sinn romantiſchen Dichtungen den großen franzöſiſchen Romantikern den Weg. Dann wirft ſich Hugo zum Führer der Bewegung auf, zeigt ſich dieſer Stellung vollſtändig gewachſen und eilt von Sieg zu Sieg. de Vigny und er werden ſchnell neben Lamartine als Lyriker genannt, bis Hugo alle überſtrahlt. Sainte-Beuve und Théophile Gautier haben beide eine lyriſche Ader, aber Alfred de Muſſet erobert als lyriſcher Dichter das Publikum den anderen Jüngeren, bald ſogar Victor Hugo ab, und wird für lange Zeit der Abgott der Jugend.

Der Romantismus hatte von Anfang an einen hiſtoriſchen Hang gehabt; de Vigny, Hugo, Balzac, Mérimée wollten Frankreich den hiſtoriſchen Roman geben, auf welchen England ſtolz war; Vitet, Mérimée, Alexander Dumas, de Vigny, Hugo ſtrebten das hiſtoriſche Drama an die Stelle der klaſſiſchen Tragödie zu

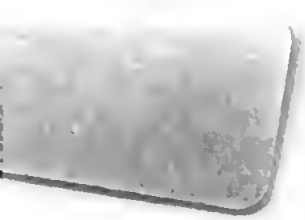
ſetzen. Der hiſtoriſche Roman wurde ſchnell von dem modernen Roman in ſeinen verſchiedenen Formen bei George Sand, Balzac und Beyle verdrängt, und auch das hiſtoriſche Drama wurde bald zurückgedrängt; es war in der Regel zu trocken, wie bei Vitet und Mérimée, oder zu lyriſch-überſpannt, wie bei Hugo. Meiſtens hatten die Dichter auf der Bühne den größten Erfolg, nachdem die Leidenſchaftlichkeit ihrer erſten Jugend ausgetobt hatte. Es kam in den vierziger Jahren ein gewiſſer Zeitpunkt, wo nicht nur außerhalb der romantiſchen Schule eine „Schule des geſunden Verſtandes" beſtand, ſondern wo innerhalb des Romantismus in dem Leben der Dichter eine Periode des geſunden Verſtandes eintrat. Es war zu dieſer Zeit, daß Alfred de Muſſet ſeine kleinen witzigen dramatiſchen Eingaben für die Vernunft und die Ehe verfaßte, und daß George Sand ihre friedlichen Romane und ihre Bauernnovellen ſchrieb. Während Hugo als lyriſcher Dichter immer höher ſtieg, lenkte Gautier die Bahn des Romantismus in die Richtung der bildenden Kunſt hinein. Balzac entwickelte ihn in phyſiologiſcher, Beyle in völkerpſychologiſcher und analytiſcher Richtung. Mérimée vermittelte den Übergang der romantiſchen Dichtung zur Geſchichtſchreibung, Sainte-Beuve zur naturaliſtiſchen Kritik. Auf all dieſen Gebieten hat die Generation von 1830 Unvergängliches geleiſtet. Man kann ſie denn auch ohne Übertreibung die größte litterariſche Schule nennen, welche unſer Jahrhundert geſehen hat.

In dieſem Augenblick ſind ihre Männer und Frauen von der Oberfläche der Erde verſchwunden. Viele ſtarben früh, und in dem Zeitraum 1869—76 allein verlor jenes Geſchlecht von den berühmteſten ſeiner noch lebenden Vertretern nicht weniger als Sainte-Beuve, Mérimée, Alexander Dumas, Théophile Gautier, Vitet, George Sand. Nur ein einziger von den Großen, nur der Größte iſt noch am Leben, derjenige, deſſen Lebenslauf zu erzählen unnötig war, weil alle denſelben kennen. Victor Hugo, welcher der Erſte war, iſt der Letzte geblieben. Sein reiches Leben, überſchwänglich

im Glück der Jugend, würdevoll und groß im Unglück, Ehrfurcht einflößend im Greiſenalter, ein pompöſes und antitheſenreiches Poem wie ſeine eigenen Gedichte, krönt ſeine Kunſt.

Die Sonne der franzöſiſchen Romantik iſt untergegangen, aber ſolange Victor Hugo lebt, ſieht man noch ihren roten Abendſchimmer über dem Horizont.

$\overline{X}$ 13


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 05863 9306

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 05863 9306